Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук України

До 125 роковин від народження

Климент Квітка

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ

Частина 2. **Коментар**

NATIONAL
ACADEMY OF SCIENSES UKRAINE
Rylsky
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnologe

Klyment Kvitka

UKRAINIAN FOLK MELODIES

Part 2. **Commentary**

Київ – 2005

ББК 85.312(4УКР)
К32

Квітка К. В.
Українські народні мелодії. Ч. 2: Коментар / Упоряд. та ред. А. Іваницького. – К.: ПоліграфКонсалтинг, 2005. – С. 383, з нот. + фото. Наукове видання.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук 27 січня 2005 року

Відповідальний редактор: Г. Скрипник, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент НАН України

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України О. Ільченко
доктор мистецтвознавства, професор І. Юдкін

Упорядкував та зредагував Анатолій Іваницький

"Коментар" К. Квітки до збірника 1922 року – єдине у світовій етномузикології розгорнуте критико-текстологічне дослідження, де автор аналізує власну музично-етнографічну діяльність по збиранню (документуванню) народної музики протягом чверті століття. "Коментар" містить польові спостереження, спогади про співаків (Івана Франка, Максима Микитенка, Софію Москальську та багатьох інших), дослідження, типологічні порівняння зразків слов'янської народної музики, аналітичні коментарі до мелодій і текстів. Видається уперше. "Коментар" написано російською мовою у московський період діяльності вченого. Це обумовлює двомовність видання. У "Коментарі" К. Квітка довершив розробку теорії ритмоструктурної типології, яка вивела етномузикологію на рівень історичної дисципліни, відкрила нові перспективи дослідження проблем етногенезу, міграції та асиміляції в етнічних процесах. "Коментар" адресований науковцям, студентам, – усім, кого цікавлять передові наукові здобутки музичної етнографії та історія національної культури.

ISBN 966-02-3858-4
ISBN 966-02-3860-6 (Ч. 2)

Зміст

Від упорядника

"Коментар до збірника "Українські народні мелодії", виданого у 1922 році", виконувався К. Квіткою у 1949−1951 рр. як планова тема Академії наук УРСР. Авторський машинопис зберігається у відділі фондів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, фонд 14−2, од. зб. 62. Публікується уперше мовою оригіналу (російською). У перекладі українською мовою фрагменти з "Коментаря" було опубліковано у 1985 році під назвою, даною упорядником: "На початку етнографічної дороги: Мена і Пенязевичі" [1].

При підготовці до друку "Коментаря" К. Квітки упорядником було виконано редакторську і технічну роботу: вилучено мелодії і тексти пісень, які є у збірнику "Українські народні мелодії" (відповідно даються відсилки); пронумеровано нотні приклади, що подаються Квіткою у "Коментарі", з індексом "к" (1-к, 24-к тощо); послідовність сторінок "Коментаря" розташовано згідно вказівок Квітки, що містяться у його листах до відділу фондів ІМФЕ (у папці, що зберігається в ІМФЕ, є матеріали, зброшуровані непослідовно або підшиті без уваги на вказівки К. Квітки); враховано пізніше надіслані Квіткою в ІМФЕ редакції ряду сторінок; подано з джерел, вказаних на сторінках машинопису "Коментаря", нотні приклади, які з різних причин були відсутні. Виправлено помилки та коректурні недогляди (важливіші з них обговорені у "Примітках" упорядника). Уточнено або додано бібліографію, де вона неповна (при цьому упорядник прагнув зберегти особливості авторського посилання − там, де квіткінські відсилки на джерела не впливали на адресність бібліографії). У кількох випадках суцільні сторінки машинопису Квіткою не було поділено на абзаци, − це

---

[1] *Квітка К. В.* Вибрані статті / Упоряд., передм. і комент. А. Іваницького. − К., 1985. − Ч. 1. − С. 100−128.

зроблено упорядником; так само деякі надто довгі складно-підрядні конструкції розділено на кілька простіших. Окремі бібліографічні відомості з основного тексту пересунуто у виноски. Вказані редакторські правки не оговорюються.

У російськомовному тексті "Коментаря" К. Квітка подає ряд прізвищ *українським правописом* (**Микола Лисенко**), деякі назви населених пунктів (насамперед сіл і хуторів) – за їх *українським звучанням* (**Кононивка –** в російськомовному тексті слід читати як "Кононівна"), або через *українську фонетику*, що не завжди може бути зрозуміле читачеві (наприклад, село **Гнилець** має читатися через українську голосну "и", а не "і", як це провокує російськомовний текст). У таких складних за їх неочевидністю випадках можна встановити фонетичне звучання прізвища або населеного пункту, звернувшись до "Покажчика виконавців та приміток", вміщеного у першій частині видання. У "Покажчику" спершу йде алфавітний перелік прізвищ, а потім – населені пункти за алфавітом українською мовою. Трапляється ще один варіант – написання власних назв та прізвищ українським правописом з використанням українських літер, які не мають російських відповідників. У таких випадках, як правило, не потребується додаткових пояснень (**Коціпінський).**

При підготовці "Коментаря" упорядником були переглянуті архіви Києва та Москви, звірено варіанти рукопису. Із новознайдених уривків один невеликий фрагмент включено у "Примітки". Кілька інших утворили сторінки втраченого заключного 17-го розділу "Коментаря". 18-й розділ "Коментаря" становить додаток до розвідки "12. А. Записи от Ивана Франка". Для кращого виявлення структури і послідовності викладу введено *підзаголовки* і пронумеровано новоутворені *параграфи* (усього їх 18). Інші, крім вказаних вище, корективи упорядника оговорюються або позначаються квадратними [ ] дужками. Круглі ( ) та фігурні { } дужки використовуються у властивій їм ролі виділення додаткових значень у згоді з авторським текстом.

У том вміщено фрагмент рукописної роботи К. Квітки "Объяснения, поправки и самокритические замечания к работам К. Квитки, напечатанным в 1902–1931 годах", а також статті А. Іваницького, В. Іваненка, О. Шевчук, та матеріали, підготовлені упорядником: примітки, іменний та предметно-те-

матичний покажчик (за матеріалами "Коментаря"), резюме російською та англійською мовами.

Отже, у частині другій видання, також озаглавленій "Українські народні мелодії" (з уточненням: "Коментар"), вміщено як сам "Коментар" К. Квітки, так і різні дослідницькі матеріали.

Відсилки у тексті "Коментаря" позначаються верхніми індексами двома способами: цифрою прямим шрифтом подаються **посторінкові** примітки К. Квітки або упорядника (в останньому разі в кінці відповідної посторінкової примітки курсивом позначається: *Упоряд.*); цифрами ***курсивом*** подаються наскрізні посилання на "**Примітки**" упорядника, що розташовані в кінці книги. Там же після кожної примітки в дужках стоїть сторінка, яка вказує місцезнаходження коментованого явища в тексті "Коментаря".

КОММЕНТАРИЙ

к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году [1]

В 1922 году в Киеве был выпущен в свет второй том "Етнографічного Збірника Українського наукового товариства" под заглавием "Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка".

Объем издания был ограничен, поэтому остались невключенными полные тексты песен (все строфы приведены лишь в тех случаях, когда напевы варьировались).

Этот недостаток отчасти восполняется в настоящем труде. Здесь сообщаются также сведения об исполнителях, о характере исполнения и об обстоятельствах записи. Так как запись производилась мною в течении четверти века (1896–1921), и при критике важно знать, какие из них представляют собою ранние опыты и какие сделаны более опытной рукой, – комментарий составлен в хронологическом порядке, в каком происходила запись, а не в том порядке, в каком расположены напевы при издании.

Навыки увеличивались не только по мере записи песен, изданных в 1922 году, но и в процессе записи 225 мелодий с исполнения Леси Украинки (эти записи произведены в 1898–1900 и 1907–1908 годах и изданы в 1917/1918 годах) [2].

Многие замечания клонятся к выяснению историко-теоретического значения содержащихся в сборнике напевов путем сопоставления с иными источниками.

1. Мена.
Первые записи из Черниговской и Житомирской областей. Софья Москальская.

Первая моя поездка с целью записи народных песен состоялась в 1896 году. В надежде услышать песни в подлинном народном исполнении и записать их, я провел часть летнего каникулярного времени в местечке Мена Черниговской обл. в качестве репетитора гимназиста, сына одного из тамошних помещиков. Иного способа соприкоснуться с народной стихией у меня тогда не было, но и этот способ принес разочарование. Помещик моих целей не понял. Он вел хозяйство самолично, однако вне чисто хозяйственных дел с крестьянами общения не имел и для меня общения не устроил. Население местечка было в большинстве земледельческое, но песнелюбивое настроение, вообще характерное для украинского села, во время моего пребывания в этом местечке не обнаруживалось, – во время вечерних прогулок я по улицам никакого пения не слыхал.

Приходилось слышать, что время от времени там и тут местная сельская или местечковая администрация делала попытки прекратить пение на улицах. Быть может, я попал в Мену в момент, когда подобное распоряжение временно воздействовало на жителей. Единственное, что сделал помещик во внимание к моей просьбе – это то, что он познакомил меня с дочерью другого помещика, весьма небогатого, сообщив, что она хорошо знает народные песни. Указание оказалось правильным. Софья Москальская, – таково было ее имя, – знала местные песни, твердо усвоив их от крестьянок, и передавала даже с точным соблюдением фонетических особенностей местного говора, имевшего тогда архаические черты. Ей было лет под 30. Я записал с ее голоса песни в одноголосной форме, – она не разъяснила мне, что часть их имеет двухголосную форму, и не обнаружила желания спеть их с кем-нибудь на два голоса. Однако почерпнутый у нее материал не бесполезен и для изучения народного многоголосия. Записи были напечатаны в сборнике, изданном в 1922 году, под № № 584(439)–596(462), [110(58), 135(90)] [2].

---

[2] К. Квітка не згадав ще дві пісні – веснянку і жнивну, номери яких подано у квадратних дужках (*Упоряд.*).

Рассмотрим несколько образцов и убедимся, что записи песен, исполнявшихся в быту преимущественно в двухголосной форме, не лишены значения, если сделаны с сольного исполнения. Прежде всего под № № 600(447)–601(448) помещена одна и та же песня, записанная с голоса Софьи Москальской в два различных момента. В первый раз она спела напев, мысля его как одноголосный, т. е. так, как пела обычно для себя, не имея в виду документацию {сб. 1922 г. – № 600(447)}[3].

Во второй раз {сб. 1922 г. – № 601(448)} она исполнила тот же напев с целью дать мне представление о том, как поется песня под открытым небом совместно несколькими исполнителями. При этом она изобразила верхний голос, но, кроме того, вообще повысила звуковысотный уровень соответственно напряжению, с каким исполняется песня крестьянским хором в естественной обстановке. Я не соединил оба голоса в одну запись потому, то в первом случае оказалась пониженной ступень, которая во втором случае создавала с предыдущим звуком интервал большой, а не малой сексты.

Вспоминая, как твердо помнила С. Я. Москальская песни и как уверенно их исполняла, я прихожу к заключению, что она не сделала ошибки ни в первом, ни во втором случае, и мы здесь имеем дело с двоякой формой бытования народной песни. Вариант с малой секстой отвечает субъективному настроению, при интимном одиночном исполнении песни, – элегическому настроению, выявляющемуся в ее поэтическом содержании. Я не обобщаю указываемого здесь соответствия, но полагаю, что оно имело место в данной среде. В уличном совместном исполнении преобладала жизнерадостность и замечалось любование звуком.

Не следует думать, что переход к многоголосию, увеличивая средства выражения, всегда обогащает произведение, облекаемое в многоголосную форму, именно в желательном направлении. Сравним записанную мною при указанных обстоятельствах одноголосную песню 599(451) с той же песней, записанной двухголосно, и помещенной в сборнике[4] 1936 г. на с. 329.





В двухголосном изложении напев заканчивается октавным созвучием. В заключении октава появляется в напеве впервые, и верхний голос для того, чтобы ее взять, делает скачек на квинту. Однако поется о том, что “звезда упала додолу”, т. е. вниз, и подъем на октаву именно при словах “додолу” представляется неуместным. В одноголосной форме напев заканчивается на первой (низкой) ступени звукоряда, в конце последовательного понижения мелодической линии. Совершенно ясно, что двухголосная форма не только не усилила выразительность напева, но вступила в противоречие с содержанием ради модной манеры, весьма характерной для украинского и южновеликорусского двухголосия — заканчивать напев октавным двухзвучием [5].

Наоборот, песня, записанная мною тогда же в Мене и помещенная в моем сборнике под № 598(459), находится в сборнике 1936 г. на с. 348 в двухголосной форме (запись произведена в селе Кононивке на Харьковщине).

2-к

Moderato

Solo — Coro

По - під мос - том, мос - том рос - те тра - ва рос - том. Люб - лю, ма - ти,

то - го ко - за - чень - ка, що ви - со - кий рос - том. = рос - том.

Поэтическая строфа заканчивается описанием любимого казака, — он “высокий ростом...” В записи двухголосного варианта при этих словах идет понижение музыкальной линии, несоответственно поэтическому образу. Между тем Москальская при одноголосном изложении, именно при исполнении этой песни выявила характерную черту позднейшего восточно-украинского народного двухголосия, показав, что в заключении напева верхний голос идет вверх, создавая созвучие октавы с нижним. Вероятно этот, ныне обычный, прием применялся в Мене уже во многих песнях, Москальская же вспомнила о нем лишь при словах “высокий ростом”.

Когда была призведена запись в селе Кононивке на Харьковщине [6], в сборнике 1936 года не сообщено. Насколько мне известно, те записи, которые в сборнике 1936 года не перепечатаны, а опубликованы впервые, сделаны не ранее 1920-х годов. Скорее можно предположить, что эта манера пения там [в Кононивке] уже надоела, — не применили ее даже при словах "высокий ростом". Ввиду того, что приемы многоголосия, более поздние для Украины вообще, в восточных ее районах, по всем данным, утвердились сравнительно рано, трудно допустить, что в Хакрьковской Кононивке певцы не усвоили манеры заканчивать напев октавным двухзвучием.

Опубликование напевов в одноголосной форме распространяет интерес к песне и вызывает у знающих многоголосную ее форму желание сделать достоянием общества то, что им известно. Так было в даннм случае.

Мною в Мене с пения С. Я. Москальской был записан такой вариант чрезвычайно рапространенной украинской песни о смерти чумака в дороге {сб. 1922 г. — № 586(441)}.

После моего отъезда из Мены брат С. Я. Москальской — Иван Яковлевич, тогда студент-юрист (он присутствовал по время моего пребывания там), заинтересовавшись моей работой, прислал мне в Киев сделанную им там же, в Мене, запись той же песни в двухголосной форме. Кто пел для записи, он не объснил. Его запись мною включена в сборник 1922 года под № 585(442).

При издании сборника я не колебался дать место записи, сделанной человеком, музыкальные данные которого мне были неизвестны, на том основании, что его запись не вызывала у меня сомнений, — а у меня уже был во время подготовки сборника к изданию 25-летний стаж работы над народной песней — и, к тому же, его запись близко сходилась с фонографической записью той же песни, произведенной Линевой [3].

Линева запечатлела трехголосную форму. Место бытования — село Шишаки Полтавской области, бывш[его] Хорольского уезда. Ниже сопоставлены обе записи — Е. Линевой и И. Москальского [7].

---

[3] *Линева Е. Э.* Опыт записи фонографом украинских народных песен / Труды Музыкально-этнографической комисии. — Москва, 1906. — Т. 1. — С. 265.

Друге вид.: *Линева Е.* Опыт записи фонографом украинских народных песен / Подгот. к изд. Е. И. Мурзиной. — К.: Муз. Україна, 1991. — С. 71—72 (*Упоряд.)*.

3-к

♩= 58 Хор p *legato*

Та хо - див чу - мак та сім год по Кри - му, сім год по Кри

Запев mf

Ой хо - див чу - мак, та хо - див чу - мак та сім год по Кри - му, сім год по Кри

Хор

му. Слу - ча - лось та при - го - донь - ки, та при - го - ди йо -

Запев

му. Сім год по Кри - му...Та не слу - ча - лось та при - го - донь - ки, та при - го - ди йо -

p

му, ні - ко - ли йо - му.

Запев

му, ні - ко - ли йо - му. Ні - ко - ли йо - му... *[тощо]*

Текст, записанный Линевой:

1. Ой ходив чумак, та ходив чумак
   Та сім год по Криму[4],
   Сім год по Криму.
2. Сім год по Криму...
   Та не случалось та пригодоньки,
   Та пригоди йому,
   Ніколи йому.
3. Ніколи йому...
   Та случилася та пригодонька
   Із Криму йдучи[8]. [...]

---

[4] Воспроизводится текст, напечатанный на стр. 254, с исправлением согласно тексту, напечатанному под нотами (стр. 265). [К. Квітка подає сторінки за виданням записів Є.Ліньової 1906 р. 2-е вид: *Линева Е.* Опыт записи фонографом украинских народных песен / Подгот. Е. И. Мурзина. – К., 1991. – № 16. – *Упоряд.*].

Но в варианте, который записала Линева, по моему мнению, есть признак вмешательства какого-то сельского дирижера, признак искусственности [9]. Это – излишнее повторение последней пятисложной группы стиха (слова "сім год по Криму") с несвойственной народному пению динамической нюансировкой *piano*, подготовленное предшествующим *decrescendo*, причем, это *decrescendo* приходится на повышение мелодической линии, что народному пению совешенно несвойственно [10].

Отрезок стиха "Сім год по Криму" повторяется еще раз, и на этот раз уже вполне соответственно народному приему, который можно определить, как вставку сцепляющего сольного запева [11], – сцепляющего в том смысле, что повторение последних слов предыдущего стиха является в пении моментом, связывающим предыдущий стих с последующим, который с самого начала поется уже хором, в то время как первый стих песни начинается сольным запевом, в стихотворном отношении составляющим первую слоговую группу того же первого стиха.

Сравнивая мелодическую линию напева в одноголосном исполнении, 6 и 7 такты, с соответственным отрезком музыкальной строфы в двухголосном исполнении {№ 585(442)}, убеждаемся, что введение верхнего или нижнего голоса – не простое воспроизведение верхнего или нижнего голоса, а создание особой формы.

Когда в одноголосной записи запечатлевается описанная форма, характеризуемая повторением последней группы стиха, которая создает не завершение строфы, а начало следующей строфы или, точнее, представляет межстрофовую вставку, – такой прием указывает на то, что песня в данном варианте бытовала, как хоровая. То, что мы называем сцепляющим запевом, может исполняться и не солистом, а двумя певцами совместно, а, может быть, иногда даже хором.

При сольном исполнении хоровой песни связующий припев, как я впоследствии заметил, чаще сохраняется, чем опускается. Записывая от одного певца многоголосную песню, следует спрашивать, какие части напева исполняются солистом, и где вступает хор. Эти моменты следует отмечать в записи словами "Solo" и "Coro", или "Один" и "Все", независимо от того, что запись излагается, как одноголосная.

Во время первой поездки, о которой сейчас идет речь, я не догадался делать такие пометки. Но на основании позднейших

наблюдений могу с уверенностью утверждать, что песня под № 582(450) принадлежит к типу многоголосных, исполнявшихся с применением описываемой манеры связующего запева [...] [12]. Цепное строение напева в этой записи становится ясным, потому что слова песни подтекстованы под ним полностью, и после последнего стиха уже не следует повторение последних слов этого стиха по образцу всех предыдущих стихов, после которых такое повторение происходило в виде связующего запева.

В записи, помещенной в том же сборнике под № 597(452), такой нити для понимания стихового и музыкального ритмического строения песни нет, подтекстовано лишь два рифмующихся стиха с одним связующим запевом между ними (такты 6 и 7). Но полный текст этой песни был напечатан в моем сборнике, изданном в 1902 году [13] (см. там № 3) [14].

Всі зорочки до купочки,
А місяць у розі. (2)
Усі хлопці на колодці,
Мій милий в дорозі.

Нема ж мого миленького
Не дома, ні тута. (2)
Вже й поросла при дорозі
Шавлія і рута. [...]

Песня сложена строфами, из которых каждая состоит из двух рифмующихся 14-сложных стихав со связующим построением последней 6-сложной группы первого стиха. При хоровом исполнении это повторние, вероятно, производилось солистом в виде внутристрофового запева. Повидимому, такая форма строфы появлялась редко; однако есть доказательства того, что она действительно существовала, и что я не ошибся, зафиксировав своей записью иной способ применения связующего запева, чем примененный в песне 582(450) (“Що попід горою” [15]).

Такое доказательство усматривается в следующей записи М. Давидовского, произведенной в м.Городке б[ывшего] Бобруйського узда (ныне БССР) [5].

---

[5] Запись была в 1886 году передана Н. Янчуку и им включена в его работу “По Минской губернии” – см. “Труды Этнографического отдела общества лю-

4-к



Жалко было вечерочка,
Что не была вчора, (2)
А зменився голосочек,
Як цихая мова.

Голосочек у лесочок,
Циха мова розна. (2)
Не гневайся, мой милонький,
Што я хожу позно[6].

Если бы внимание к строфовой форме было общим правилом при записывании, может быть, оказалось бы, что форма строфы с внутренним запевом, связующим два составляющие ее стиха, не так уж редко употребляется.

Значительная часть песен, записанных мною в 1896 году в Мене, имеет явно сольный характер и трудно себе представить такое добавление второго голоса, которое увеличило бы, а не уменьшило художественную ценность напева. Это относится, в частности, к напеву, помещенному в сборнике 1922 года под № 593(449).

Напев этот был впервые опубликован в моем сборнике 1902 года под № 4 с теми словами, какие мне пропела С. Я. Москальская. После издания того сборника юрист Иван Мирный, выросший в селе близ Мены, прислал мне более полный текст, записанный им от своих односельчан. Этот полный текст ниже воспроизводится [16]:

бителей естествознания, антропологии и этнографии". Кн. IX, вып. I. — Москва, 1889. — С. 99 (о М. Давидовском см. с. 84). — № 105, напев — в нотном приложении под № 23.

[6] Эти строфы весьма распространены и на Украине. Дальнейшие строфы странствуют из песни в песню и здесь не воспроизводятся.

Не проти дня, проти нічки
Підмовляє козак прічки
Дівчиноньку молоденьку.

– Чи ти ж тиї шляхи знаєш,
Ой що мене підмовляєш,
Молоденький козаченьку?

– Ой якби ж я шляхів не знав,
То б я тебе й не підмовляв,
Дівчинонько молоденька!

Не проти дня, проти нічки
Помандрував козак прічки
З молодою дівчиною.

Молодая дівчинонька
Питалася в козаченька:
– Ой де будем ночувати? [...]

С. Я. Москальская начинала песню с 5-й строфы, считая по этому более полному тексту.

Исполнение песни С. Я. Москальскою характеризовалось предельным спокойствием.

Выбор песен зависел всецело от певицы. Я тогда еще слишком мало знал украинские народные песни для того, чтобы проявлять инициативу, интересоваться определенными песнями или определенными родами песен.

Среди напевов, записанных [от] С. Я. Москальской и опубликованных в сборнике 1922 г., находится, под № 135(90), напев жнивных однострофных песен.

При издании мною было добавлено по памяти следующее объяснение (см. с. 236 [збірника 1922 р.]): "Особа, що співала мені цю пісню, демонструвала також, як її іноді співають гуртом в полі при роботі, додаючи в кінці кожного семискладового вірша (кожного такту) вигук "гу!" невиразно-довгої протяглости, високістю приближно ***e''*** (двухчетвертной октавы) [7].

[7] Подробно о подобных выкриках см. мою работу "Об областях распространения некоторых типов белорусских обрядовых и свадебных песен" в сборнике белорусских песен, составленном З. В. Эвальд и изданном Академией наук СССР в 1940/41 году [17].

Однако, после издания сборника, в 1923 году я вновь посетил м.Мену (пробыл там очень недолго, немного более суток), и попросил, между прочим, группу девушек-крестьянок спеть жнивные песни; оказалось, что выкрик "гу!" исполняется не после каждого 7-сложного стиха, а после каждой *пары* семисложных стихов, а также после пары пятисложных – в общем, два раза в каждой строфе. Несомненно, то же самое показывала мне в 1896 году Москальская, но я через четверть века описал неверно то, что слышал. К сожалению, я не имел случая с тех пор опубликовать в печати то, что сообщаю теперь, и недавно мое ошибочное описание протицировал М. М. Плисецкий в статье "Трудова пісня" [8].

С. Я. Москальская спела мне также мелодии календарных песен – веснянки и колядки.

Веснянка "А вже весна, а вже красна", напев которой записан мною с голоса Москальской и помещен в сб. 1922 г. под № 110(58), с поэтической стороны почти тождественна с содержащейся в сборнике Лисенка [18] "Молодощі" [9]. Более краткие тексты – в сборнике А. Рубца "100 народных украиских песен" – под №№ 2 и 35 (то же под № 15 во втором выпуске этого сборника – он первоначально был издан в виде пяти выпусков, по 20 песен в каждом). В сборнике Рубца "216 народных украинских напевов" [10] та же мелодии под № № 2 и 7. Обе – из Черниговской области, б[ывшего] Нежинского уезда. Напев, заключающийся в "Молодощах" Лисенка, отличается от обоих. Во втором венке "Веснянок" Лисенка и в его "Школьном сборнике" [11] – хоровые обработки одного из двух напевов, находящихся в сборниках Рубца. Напев, изображенный Лысенком, получил большую известность, – он распространен педагогами и работ-

---

[8] Мистецтво, фольклор, етнографія. Наукові записки. – К., – Т. 1–2. – С. 198.

[9] Молодощі. Збірник танків та веснянок. Зібрав М. Лисенко. – К., 1875. – С. 48. – № 4.

[10] *Рубец А.* 100 украинских народных песен. – Москва, 1889; *Рубец А. И.* 216 народных украинских напевов. – Москва, 1872.

[11] Українські обрядові пісні в п'ятьох збірниках. Уложив для мішаного хору М. Лисенко. Веснянки. Другий вінок. – К., 1897; Збірка українських народніх пісень в хоровому роскладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх. Упорядив М. Лисенко. – К., 1908. – С. 9. – № 2.

никами художественной пропаганды. Этот же напев использован в исследовании П. Сокальского "Русская народная музыка" [12], как доказательство того, что древнейшие русские мелодии обрядовых песен были построены на пентатонике



Сверху Сокальский показал предположенную им первоначальную форму.

В работе, содержащей критику представленной Сокальским исторической периодизации развития ладового мышления, я подобрал достаточное количество напевов украинских обрядовых песен, построенных не на пятиступенной бесполутоновой системе, а на трехступенной с полутоновым интервалом, в объеме малой терции [13]. К ним следует добавить и напев веснянки "А вже весна", записанный в Мене [№ 110(58)]: звук *соль*, лежащий ниже основного *ля*, можно определить, пользуясь термином Сокальского, как "приставочный".

Сокальский среди тех мелодий, которые ему были известны, заметил существование ладового образования, позволяющего при теоретическом анализе разложение на основное ядро – трехступенный бесполутоновый звукоряд в объеме кварты, который он назвал "трихордом", и "приставочный тон". Так, в напеве "Не было ветру, вдруг навянуло" [14] *до* – "приставочный тон", основа же "трихорд" *ре – фа – соль*. Анализ Сокальского убедителен, но применение термина "трихорд" в смысле, какой ему придал Сокальский и придают до сих пор в русской [музыкально-фольклористической] литературе [19], следует устранить как нелогичное.

---

[12] *Сокальский П. П.* Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом. – Харьков, 1888. – С. 51.

[13] *Квітка К.* Первісні тоноряди / Первісне громадянство. – К., 1926. – Вип. 3 (Перевидання: *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 1. – С. 215–274, ст. "Первобытные звукоряды". – *Упоряд.*)

[14] Сборник русских народных песен, составленный М. Балакиревым. – С.Пб., 1866. – № 1. [Також перевидання з коментарями: *Балакирев М.* Русские народные песни / Ред., предисл., иссл. и примеч. проф. Е. Гиппиуса. – Москва, 1957. – № 1. – С. 13. – *Упоряд.*].

Термин “тетрахорд” прочно вошел в теоретическую терминологию в смысле ладово осмысленной совокупности четырех звуков в пределах кварты с той или иной *диатонической* последовательностью интервалов, а не в смысле совокупности четырех звуков в пределах кварты с последовательностью интервалов, характерной для бесполутоновой пентатоники, — поэтому термин “трихорд”, если его употреблять, следует употреблять в смысле трехступенных звукорядов в пределах большой или малой терции. Сокальский допустил непоследовательность, несомненно, лишь потому, что не заметил существования ладовых образований, основанных на трех ступенях в пределах большой терции, [а] также образований, основанных на трех ступенях в пределах малой терции. В настоящее время мы знаем множество народных мелодий, выявляющих такие ладовые образования.

Образцы “трихорда” в этом последнем смысле, с “приставочными тонами”, уже находились в литературе в то время, когда Сокальский писал свой труд. К числу их принадлежит следующий напев веснянки б[ывшего] Новозыбковского уезда Черниговской губернии[15]:

6-к

Не скоро

Вес - на, вес - ня - ноч - ка, де тво - я доч - ка па - ня - ноч - ка?

Гу! По - гна - ла бич - ка за во - рі - чеч - ка: "Па -

си - ся, бич - ку, я спря - ду мич - ку. Гу!"

Эта запись Рубца замечательна, между прочим, тем, что в ней изображен, — конечно, лишь приблизительно, — выкрик “гу”!, который, несомненно, производился и при исполнении других записанных им напевов веснянок из местностей, лежащих к востоку от Днепра[20].

---

[15] *Рубец А. И.* 216 народных украинских напевов. — № 3. Фонетика, несомненно, украинизирована Рубцом: территория б. Новозыбковского уезда относится лингвистами к белорусской языковой области.

Выше было сообщено, что Москальская воспроизводила такой выкрик при исполнении напева жнивных песен м. Мены. При исполнении веснянок она, вероятно, просто не сочла важным сохранить подобный выкрик[21]. Что в натуральной обстановке он производился, доказывается, между прочим, и следующей записью Екатерины Лазаревской, дочерью известного историка Украины Александра Лазаревского:

7-к



Е. А. Лазаревская дала мне эту запись в 20-х годах текущего века [XX ст.]. Напев она слышала в хорошо известных ей с детства (с конца XIX века) селениях близ Батурина Черниговской области, в местности, где жили ее предки. Из отметок в рукописи видно, что на этот напев исполнялось несколько песен, называвшихся в этой местности “полотнянками”, – вероятно, потому, что они были связаны с сезонными работами по изготовлению полотна (с уверенностью не могу этого утверждать, – я не спросил об этом Е. А. Лазаревскую, лишь теперь заметил слово “полотнянки”[16] в ее рукописи, отличавшейся крайней стесненностью [из-за] крайней экономии бумаги).

Мне пришлось исправить запись (поставить *соль-диез* вместо исправленного *ля-бемоль* и иначе расставить тактовые черты), но интервалы и ритмические величины мною не изменены.

Опубликовать эту запись здесь представляется уместным потому, что она показывает развитие песенного типа, выявляющегося в образце, записанном мною в Мене, – дальнейшее развитие и в ладовом и в ритмическом отношении. Она показывает еще то, что записи неумелые с точки зрения теоретиче-

---

[16] Упущение произошло потому, что неумелых музыкальных записей мне тогда поступало много, и я не успевал своевременно внимательно просматривать те из них, которые с первого взгляда оказывались мало надежными (именно в музыкальном отношении). В настоящее время постараюсь выяснить вопрос путем письменного сношения с Батуринским райисполкомом.

ской музыкальной орфографии могут оказаться более точными в каком-нибудь отношении, чем записи, сделанные более вышколенной рукой, если собиратель, хотя бы малосведущий в музыкальной науке, слышал песню в естественной обстановке, а не комнатной, в какой, несомненно, производились Рубцом и Лисенком те записи восточно-украинских веснянок, в которых выкрик "гу!" не обозначен.

Ритмическая форма напева, спетого Москальскою, подтверждается как напевами, содержащимися у Рубца, так и другими, записанными мною впоследствии той же (с поэтической стороны) веснянки: № 112(638) – Черниговской области б[ывшего] Борзненского уезда, и № 111(73) – б. Изюмского уезда Харьковской губернии. Замечание об эксцентрической (для народной песни) каденции последней мелодии будет сделано ниже.

Резко несходная ритмическая форма напева этой же в поэтическом отношении веснянки, находящегося в сборнике народных мелодий, записанных с голоса Леси Украинки [17].

Записанный мною в Мене напев колядки, помещен в конце сборника 1922 года, в дополнении, под № 217(690). В предисловии к сборнику объяснено, что в дополнении помещены мелодии, собранные во время затянувшегося печатания. В этом объяснении было упущено, что к напеву № 217(690) оно не относится. Напев колядки, которому в сборнике оказался присвоенным № 217(690), был записан, как и все напевы м. Мены, в 1896 году. Причина того, что он попал лишь в дополнение к сборнику, была иная.

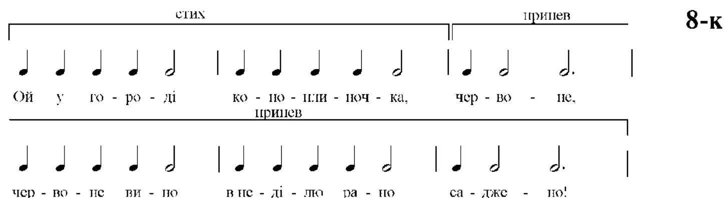
Москальская неуверенно вспоминала слова колядки, так как давно ее слышала, и в моих бумагах оказалась лишь нотная запись без текста. По этой причине, отдавая рукопись в литографию в 1920 году, я решил не помещать этой записи. Позже я изменил свое решение по такому соображению. Произведенная мною запись мелодии, – вероятно, уже в 1896 году вышедшей из практики в Мене, – является доказательством того, что и в Мене некогда существовал распространенный тип украинских колядок, характеризуемых такими признаками формы:

---

[17] Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – К., 1917. – № 1.

строфа состоит из стиха и припева, который общей ритмической протяженностью вдвое превышает стих; слогочислительная схема стиха 5+5, схема припева 3+5+5+3. Ритмическая форма может быть изображена так:

8-к



Слова подставлены здесь из колядки, записанной в б. Черниговском уезде (т. е. в той диалектной области, в какой находится Мена) без напева [18].

Ф. Колесса в “Ритмике украинских народных песен” [19] отметил эту форму в галицких щедровках.

В сборнике 1922 года такая форма представлена колядками № № 194(171), 195(169), 196(127), 198(140), 201(683), 222(181). Ср. также № 200(676) (расширенная форма). В работе Ф. Колессы об обрядовых песнях, напечатанной в “Науковому збірнику” товариства “Просвіта” в Ужгороде, річник XIII–XIV, 1938 [20], подобраны образцы, убеждающие в том, что эта форма распространена от крайних западных – закарпатских районов украинской этнической территории до крайних восточных [22]. Что напев, записанный мною в Мене, также является образцом этой формы, будет ясно, если изобразить его так:

9-к



[18] См.: Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – С.Пб., 1872. – Т. 3. – С. 384. – № 123.

[19] *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907. – С. 132. [Друге вид.: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 131–133. – *Упоряд.*].

[20] У вказаному збірнику були надруковані “Народні пісні з Підкарпатської Русі”, зібрані Ф. Колессою (почасти й М. Рощахівським). – *Упоряд.*

Расщепление первого слогового времени на два (на две восьмы связано с тем, что в первом стихе оказался нужным еще один слог: слоговая норма (5+5) превышается (6+5). Такое расщепление мы видим и в других колядках, запись которых не страдает дефектами, – в ней налицо и напев, и слова, – в сборнике 1922 года см. № 222(181), также № 213(185) (в последнем образце припев иной иной стиховой и музыкально-ритмической формы).

Судя по изданным записям, подобное расщепление никогда не производится во всех стихах колядки, сложенной размером 5+5. В двух вариантах колядки, содержащихся в сборниках А. Конощенка[21], оно употребляется лишь в первом стихе. Этот прием не создает особой разновидности стихотворной формы.

Характерная особенность напевов колядок № № 194(171), 195(169), 196(127), 198(140), 201(683), 222(181) – это противопоставление музыкально-ритмической формы 5-сложной группы слогов *стиха* форме 5-сложной группы слогов *припева:*



Подобное противопоставление обнаруживается в № 197(130) и 215(189), где вторую половину строфы составляет второй стих. В нынешней редакции записи напева колядки, записанной в Мене, я ставлю лиги в части напева, соответствующему стиху, таким образом, что удлиняется вдвое пятое слоговое время полустишия, а не четвертое. Основанием служит то, что для 10-сложного стиха колядок типична форма,



выявляющаяся в колядках с припевами, различными по ритмическому строению и содержанию, а изредка и в колядках без припевов. Кроме того, представленная мною здесь лигатура [пример 9-к], мне кажется, больше согласуется с мелодическим рисунком напева.

[21] *Конощенко А.* Українські пісні з нотами. – Одеса, 1900. – Вип. 1. – № 91; *Конощенко А.* Українські пісні з нотами. – Одеса, 1902. – Вип. 2. – № 97.

В записи напева 217(690) тактовые черты не вызывают сомнения в части, составляющей припев (такты 5–12). Они были поставлены мною однообразно так же и в части, соответствующей стиху (такты 1–4), наверное, не потому, что я действительно слышал акценты на начальных звуках каждого из изображенных мною тактов. Для меня совершенно ясно, что часть напева, соответствовавшая стиху, была изображена мною в виде четырех трехдольных тактов с целью придать записи однообразный размер. Это – прием, обычный для начинающих, и, к сожалению, не только для начинающих [нотаторов]. Лучше было бы представить ритм напева в тактах вдвое больших, вместо первых четырех трехдольных тактов изобразить два в размере 3/2, а для последующей части напева изменить тактовое обозначение, и припев представить в размере 6/4.

Чтобы нагляднее представить тип, к которому принадлежит обсуждаемый напев, к моей записи поставлены слова, записанные без напева в Черниговской же области [см. пример 8-к].

Все последовавшие записи напевов колядок данного ритмического типа я делал с переменным обозначением тактового размера (употребляя меньшие ритмические величины и изображая два такта в размере 3/4, затем четыре такта в размере 6/8. Ф. Колесса всегда изображал 10-сложный колядковый стих, характеризуемый в пении удлинением слогового времени в конце каждого полустишия, в тактовом размере 6/8:

13-к



Остается неизвестным, действительно ли ему слышались акценты на 4-й доле, дающие основание для такого тактового обозначения, или это обозначение не является таковым в собственном смысле, а регист[ри]ровало лишь счет времени в ритмических группах, но не регулярное чередование акцентов. Я в напевах данного ритмического типа воспринимал, как постоянные, лишь временны́е акценты, и поэтому тактовый размер 3/4 мне казался более подходящим.

Но в начале моей работы по записи, в 1896 году, не подписав слов под нотами, я не уловил акцентов, обусловленных удлинением *слоговых* времен. Отсюда произошло такое тактовое деление, какого я впоследствии не сделал бы.

Я был огорчен тем, что в Мене не удалось взять материал непосредственно от крестьян. Однако материал, полученный от Москальской, не лишен значения. Из того слоя, к которому она принадлежала, черпали Лисенко и собиратели, предшествовавшие ему, и следовавшие за ним.

Великорусские народные напевы, заученные людьми, не принадлежавшими к народу в смысле трудовых его слоев, записывали Римский-Корсаков и Лаговский; в сборнике Балакирева, имеющем хорошую репутацию, служащем для научных исследований, певцы и их социальная принадлежность вовсе не обозначены [23].

Мои первые записи оказываются не ниже среднего уровня записей, произведенных в 19 веке: напевы, записанные в Мене, не обнаруживают таких приемов создания мелодий, которые не согласовались бы с приемами, известными по записям более опытных собирателей. Единственный настоящий недостаток – то, что в напеве жнивных песен и в напеве веснянки не обозначен выкрик "гу!" – был следствием не моей лишь индивидуальной неосведомленности в народной практике – этот недостаток обычен; одна из приведенных выше записей Рубца составляет исключение.

Одним из наиболее загадочных явлений в истории музыки славянских народов является тот, что выкрик, о котором идет речь, – как бы примитивный припев, – был обычным именно в восточной части украинской этнической территории и в восточной части белорусской, в то время как в западных областях, украинских и белорусских, он записями не удостоверен и мне в натуре не встречался [24]. Поражает, собственно, то, что, отправляясь еще далее на запад, находим подобный выкрик ("Huj") в записях некоторых славянских напевов, затем, пропустив венгерскую территорию, – в Штирии [25]. Тамошний образец изображен собирателем Поммером так:

14-к



Это близко восточно-украинской манере.

Территория прежней Штирии была в значительной части населена словенцами.

Предприняв поездку на свою молочную ферму, находившуюся в 25 км от железнодорожной станции Корюковка близ хутора Ховдиевка бывшего Сосницкого уезда, помещик взял с собой своего сына и меня. Мы пробыли на ферме дня три, и я продолжал исполнять свои репетиторские обязанности. Ферма находилась в лесу, хутора и его обитателей я не видел, и никаких звуков из хутора не доносилось. Я не знал даже, как по лесу дойти до хутора. Но ко мне явился по собственному побуждению один из жителей [26] этого хутора – крестьянин, принес с собой скрипку и исполнил песенку, которая в моей записи находится в сборнике 1922 г. под № 579(463) [22].

Игрец был рослый, солидно державшийся человек лет 36–38, почтенный труженик-земледелец, не имевший времени для совершенствования в музыкальном искусстве, но сильно полюбивший музыку. Преобладавшее выражение лица и манера держать себя выявляли старательность, добросовестность, как основное свойство его натуры. Эта старательность была не угодливого типа, а соединялась с большим чувством собственного достоинства. Его честь покоилась прежде всего на сознании, что он – хороший хозяин, хороший работник. У него не было никакого намерения совершенствоваться в игре на скрипке для того, чтобы играть на свадьбах для танцев, в виде подсобного оплачиваемого труда. Ко мне он пришел не из каких-либо корыстолюбивых или честолюбивых побуждений. Будучи единственным на своем хуторе игрецом на скрипке, он искренне обрадовался неожиданному приезду из культурного центра идивидуума, с которым он мог поделиться своим интересом к искусству и своим достижением, хотя эксперт был еще в отроческом возрасте и на скрипке играть не умел.

Песенка, которую я записал с его исполнения, была шуточного характера (яснее обнаруживавшегося в словах второй строфы, здесь не приведенной). Возможно, другие ее исполняли даже при танцах, – я этого по неопытности не выяснил. Но описываемый любитель спел ее не в легкомысленной манере, какая может представляться просматривающему нотную за-

[22] Запись изображает исполнение на скрипке. Исполнение голосом было упрощенное, – в четных тактах лишь восьмыми длительностями: во втором такте *b-c-d-d,* в 4 и 8 тактах *a-fis-g,* в 6 fis-d-g-g.

пись, не разъясняемую описанием, а весьма серьезно, в более медленном темпе, чем можно было бы ожидать на основании словесного содержания. Собственно инструментальную часть – скрипичный отыгрыш он исполнял весьма сосредоточенно; напряжение внимания отражалось на его взоре и на складках увлажнившегося лба.

В том же 1896 году месяц август я провел в деревне Оцытеле, недалеко от местечка Иванков, километрах в 60-ти к северо-западу от Киева, – также в качестве репетитора. Жил я у помещика, который также не имел никакого общения с крестьянами и не содействовал мне в осуществлении моего стремления вступить в общение с ними для моих целей. Но здесь помогло благоприятное обстоятельство, какое в предыдущей поездке не имело места. За околицей деревни по вечерам собиралось около десятка девушек, и, сидя на бревнах, повторяли две песни, очевидно, любимые в том селении. Пели они громко, но не так крикливо [23], как поют во многих иных местах [27]. Эти две песни я включил в сборник 1922 года, под № № 437(279) и 438(278). Двухголосие этих песен крайне несложно, но в этой умеренности пользованиями средствами гармонии заключается много художественного такта. Несмотря на эту "элементарность", оба напева, как мне кажется, свидетельствуют о том, что двухголосие в той местности уже не представляет первых попыток, что двухголосие уже не было там новостью.

Можно полагать, что первые попытки сознательно-продуктивного пения состояли в присоединении второго голоса [к] первоначальному, между тем здесь нельзя считать, чтобы верхний голос раньше существовал как единственный, и тем более нельзя предполагать этого о втором голосе. Спустя известное время, уже после того, как я записал эти две песни, я познакомился с девушками, но результат оказался очень скромным – та их них, на которую мне указали как на наибольшую певунью, спела еще две песни {в сборнике №№ 431(280) и 430(281)}. Причем важно отметить, что, как выяснилось после расспросов, этих песен хором не пели.

---

[23] Напомним характеристику, какую дал Сергей Прокофьев пению крестьянских девушек в селе Днепропетровской области, где он провел детство, – см. журнал "Советская музыка" за 1946 г.. – № 4. – С. 29.

У помещика жили тогда в качестве постоянных доверенных рабочих супруги – крестьяне села Халаимгородок (бывш. Бердичевского уезда). Обое были в возрасте около 45 лет. От них я записал песни № № 408(296) и 414(297), исполнявшиеся ими двухголосно. Первая из них [408(296)] весьма распространена с напевами, родственными записанному мною; встречаются и инородные.

Моя запись представляет лишь тот интерес, что показывает стадию, при какой вводный тон при обыкновенном миноре не поддается двухголосной обработке в народном пении: он здесь появляется лишь в унисонной части (4-й такт) и в сольном варианте 3-го такта. Этот сольный вариант показывала женщина.

Песня № 419(297), исполненная теми же супругами, рассматриваемая как поэтическое произведение. Является едва ли не наиболее распространенной лирической песней украинского народа, также белорусского, а в более отдаленных вариантах – и великорусского.

Напевы же ее чрезвычайно разнообразны. Упущением с моей стороны было то, что я не предложил показать мне одноголосную форму этого напева. Та же женщина спела плясовую песенку {"до скоку". – № 415(307)}, ничего не говоря о том, что при совместном исполнении голоса разделяются. Впоследствии я увидел в 3-м выпуске упомянутого сборника Конощенка вариант этой песенки, записанной сравнительно недалеко от Пенязевичей в бывш. Сквирском уезде, и оказалось, что моя осведомительница во второй части напева изобразила нижний голос из двух голосов.

Нижний голос песен № № 409(306) и 415(307) в сборнике 1922 года исполнялся, конечно, на октаву ниже, чем написано. Таким образом, интервалы, обозначенные как терции, на самом деле представляли децимы. Никаких своеобразных черт гармонии в этих напевах нет.

Тогда же участвовавшая в дуэте женщина спела мне для записи песни № № 411(295) и 405(304) – абсолютно одноголосные.

2. Житомирская область. Пенязевичи.

В 1897—1900 годах я три раза выезжал в село Пенязевичи, ныне Малинского района Житомирской области, и каждый раз проводил там приблизительно месяц. Хотя один из приездов приходился на летний месяц июнь, я на улице почти не слышал ни мужского, ни женского хорового пения необрядовой песни.

Уличных собраний для пения там, по расспросам, вообще не происходило, но перед известным народным праздником Ивана Купала из окраинных частей села доносились несомненно купальские песни. Вне сезона петровских песен мне лишь один раз удалось услышать многоголосную песню проходивших по улице девушек. Это была очень распространенная баллада об умерщвлении девушкой своего ребенка. Бесчисленные варианты этой баллады впоследствии были мною классифицированы в монографии, изданной Академией наук УССР в серии "Збірник історично-філологічного відділу" № 59, Киев, 1928 г.[24] Напев села Пенязевичи воспроизведен там в нотном приложении под № 23. В самом исследовании на с. 45—46 произведен ритмический анализ этого напева. Он не принадлежит к древним. Гармония же представляет своеобразные черты, кроме обилия пустых квинтовых созвучий.

Мужское хоровое пение на улице я слышал только один раз. Оно происходило также не на собрании молодежи, а случайно пела проходившая по улице группа парубков. Песня эта армейского происхождения. Мне она показалась малоинтересной, и я был уверен, что она представляет эфемерное произведение, не получившее в народе широкой распространенности {см. сб. 1922 г. № 416(261)}. Однако в сборнике А. Конощенка, изданном в Одессе в 1900 г.[25], т. е. приблизительно в то время, когда я услышал эту песню в Пенязевичах, под № 67 оказался вариант той же песни, записанный в селе Обозновке, бывш. Елисаветградского уезда, на территории [нынешней] Кировоградской области, т. е. на очень большом расстоянии от села, где эту песню записал я. Близость обоих вариантов в местностях, очень далеко отстоящих друг от друга, объясняется, веро-

---

[24] *Квітка К.* Українські пісні про дітозгубницю. (Перевидано: *Квитка К.* Избранные труды. — Т. 2. — С. 119—191. — *Упоряд.*).

[25] *Конощенко А.* Українські пісні з нотами [сотня 1].

ятно, тем, что песня распространялась не от одного села к другому, а из армии одновременно в самые отдаленные местности. В ненапечатанной второй строфе песни, записанной мною, фигурируют “молодые гусары”, — также, как в песне, помещенной в названном одесском сборнике. Запись А. Грабенка [26] перепечатана в упомянутом большом сборнике 1936 года [27] на с. 144. Воспроизвожу ее здесь:

15-к

Moderato
Solo *Coro*

Ой з-за го - ри чор - на хма - ра вста - ла...

То ж не хма - ра, - мо - ло - ді гу - са - ри.

Ой з-за гори чорна хмара встала...
То ж не хмара — молоді гусари.

То ж не хмара — молоді гусари...
Попереду ідуть генерали.

Попереду ідуть генерали,
А за ними б’ють у барабани.

А за ними б’ють у барабани:
— Не журіться, молоді гусари!

— Ой як же нам, братці, не журиться, —
Посилає на Дунай цариця!

За Дунаєм тяжко-важко жити:
Там не дають ні їсти, ні пити.

Там не дають ні їсти, ні пити,
Заставляють роботу робити.

Заставляють роботу робити —
Тесаками сиру землю бити.

---

[26] А. Грабенко — прізвище записувача; А. Конощенко — його псевдонім. — *Упоряд.*

[27] Українська народна пісня / Упоряд. А. Хвиля. — К., 1936.

Шабельками канави копати,
Ой тут же нам, братці, помирати!..

Ой тут же нам, братці, помирати, –
Не знатиме ні батько, ні мати!

Исполнение песни, слышанное мною в Пенязевичах, было достаточно громкое, но отличалось вялостью. Начало каждого звука было неэнергичное и не точно совместное. Вероятно, это происходило от неуверенности, – парубки были, должно быть, "допризовниками" и лишь учились петь эту песню.

Наоборот, с задором и молодечеством распевали песню, – повидимому, тоже армейского происхождения, – мальчики в возрасте ок[оло] 10 лет. Это была общеизвестная на Украине шуточная песня о смерти комара, бытовавшая в бесчисленных вариантах с напевами, столь различными, что их нельзя рассматривать, как варианты. Напев, усвоенный тогда мальчиками в селе Пенязевичи, помещен в сб. 1922 г. – № 436(267).

Мальчики ритмизировали его очень бодро и четко. Маршевым этот напев назвать нельзя из-за удлинений в конце первого стиха (3-й такт) и в конце вставного припева (9-й такт), но он звучал вполне "по-солдатски". Армейское происхождение можно предполагать, собственно, в отношении данного напева, а не в отношении всех напевов данной песни. Из всего слышанного мною в Пенязевичах единственно в исполнении детьми этой песни выявилась тогда характерная манера заключения всего напева, или явственно отчленяющейся его части ходом верхнего голоса на восьмую – в данном случае со второй ступени.

Двухголосие я слышал и зафиксировал в селе Пенязевичи его при исполнении колядок. Мне удалось присутствовать при колядовании как мужских, так и женских групп (см. №№ 213(185) и 252(186) назв. сборника).

В мужской колядке {№ 252(186)} интересно отметить скрещение заключения напева при окончании стиха с началом того же напева, повторяемого со словами следующего стиха (см. 4-й и 7-й такты).

Гуго Риман в своей "Системе музыкальной ритмики и метрики" утверждает, что подобное скрещение наблюдается лишь в инструментальной музыке. Оказывается, оно практикуется и в народной вокальной, причем для этого скрещения

участвующие в хоре разделяются на две группы, и одна группа начинает музыкальный звук с первым слогом следующего стиха в то время, как другая группа на том же музыкальном звуке допевает последний слог предыдущего стиха.

В хоровом великорусском пении постоянно наблюдается, что запевала начинает запев следующего стиха или строфы, не ожидая, пока хор выдержит положенную ритмическую длительность напева на последнем слоге предыдущего стиха или строфы. Но эта манера не производит впечатления ритмически урегулированного, фиксированного приема, – во всех случаях, когда мне приходилось ее наблюдать, она производила впечатление проявления нетерпеливости запевалы. При исполнении же парубками колядки в селе Пензевичи атака звука производилась обеими разделившимися группами в точности одновременно и, таким образом, в описанной манере несомненно выявился сознательно утвердившийся принцип. Происхождение этой манеры, вероятно, не художественного, а чисто практического порядка. Колядникам нужно было обойти много дворов. К ускорению темпа они не прибегали, держались торжественного стиля, и, очевидно, допускали лишь небольшое сокращение времени, которое, все-таки, было им нужно, но не вносили в исполнение нежелательного элемента суетливости и небрежности.

Другие, кроме колядок, обрядовые песни, повидимому, в селе Пенязевичи исполнялись в унисон. На свадьбах присутствовать мне не пришлось, но напевы свадебных песен я записал в крестьянской избе от двух женщин, которые пели их в унисон {№ № 163(97), 169(98), 178(99)}, не смущаясь тем, что в вариациях, избирающихся то одной, то другой из них [см. № 178(99)] происходили неблагополучные сочетания. Вариант свадебного напева № 163(97) из м. Великие Сорочинцы Полтавской области, записанный в 1904 году

Е. Линевою с применением фонографа[28], показывает, что при переходе песни к двухголосной форме альтерированный лад, характеризуемый интервалом увеличенной секунды – *фа – соль-диез*, – заменяется диатоническим звукорядом[28].

[28] *Линева Е.*Опыт записи фонографом украинских народных песен / Труды Музыкально-этнографической комиссии. – Москва, 1905. – Т. 1. – С. 255. – № 8.

MM ♩ = 69 **Медленно, полным голосом** **16-к**

Хор

Запев Та ді - брі -вонь- ка, зе-ле - на-я та ді - брі -вонь-ка,

Зе-ле-на-я та ді - брі -вонь - ка, зе-ле - на-я та ді - брі -вонь-ка,

Ка-зав я-вір та бе - рес-тонь-ку, ка-зав я-вір та бе - рес-тонь-ку,

чо - го в те - бе я - во - рів мно - го?

чо - го в те - бе я - во - рів мно-го?

що не пу - щу з се - бе лис - тонь- ку.

1. Зеленая та дібрівонька, (2)
   Чого в тебе яворів много?
2. Чого в тебе яворів много, (2)
   Зеленого та не йодно?
3. Зеленого та не йодного, (2)
   Одросточка не от одного?
4. Молодая та Марусенька,
   Чого в тебе та батьків много,
   Рідненького та не йодного?..

3. Пензевичи. Максим Микитенко

Наибольшим моим достижением в Пенязевичах была запись сравнительно большого репертуара (57 песен) 70-летнего крестьянина Максима Микитенка, на которого односельчане указывали, как на лучшего знатока. Большинство исполненных им песен принадлежало к определенно одноголосным стилям. Многие из этих напевов сильно варьировались им, но вариации эти в большинстве не были такого рода, чтобы можно было усматривать в них различные партии хорового исполнения, и составление партитуры из этих вариаций по примеру Мельгунова или Пальчикова было бы бессмысленным [29].

Достаточно сопоставить зафиксированные мною вариации отрезка напева № 368(204), ограниченного первыми двумя тактами.

Микитенко по собственному выбору сначала пел мне исторические, казацкие, гайдамацкие, чумацкие песни и старинные баллады, и лишь исчерпав свои знания в песнях этого рода, так сказать, снизошел до обыкновенных лирических песен и даже женских. О совместном пении он ни разу даже не вспоминал. Сравним исполненный им грустный напев женской песни “Затопила, закурила сирими дровами” {№ 390(246)} с хоровым напевом той же (в поэтическом отношении) песни в сборнике Танцюры из Винницкой области [29]:

17-к

Протяжно

За - то - пи - ла, за - ку - ри - ла мок - ри - ми - дро - ва - ми. Го -

реж ме - ні в сві - ті жи - ти ме - жи во - ро - га - ми.

Ясно, что трехголосный напев в названном сборнике не имеет ничего общего с одноголосным, записанным мною и, — что гораздо важнее, — не имеет ничего общего с настроением, каким проникнута собственно поэзия этой песни.

---

[29] *Танцюра Г. Т.* Жіноча доля в народних піснях — Харків, 1930. Нотний додаток. — № 19

Трехголосное изложение представляет как бы “чисто” музыкальное произведение, для которого слова нужны лишь, как привычный материал; поющий как бы проявляет безразличие к этому материалу [30]. Отметим попутно недостаток записи Танцюры: в то время, как напев при исполнении второго стиха повторяется (начиная с 3-й доли 7-го такта), тактовые черты поставлены иначе [31].

В незначительном количестве Микитенко хранил в своей памяти и определенно хоровые песни. Такими следует считать напевы двух баллад № № 376(234) и 375(235). Первая из них весьма распространена на Украине. В фонотеке Кабинета народной музыки Московской консерватории хранится фонограмма великорусского варианта этого напева, исполненного тремя хорошо спевшимися любителями из Калужской области. Напев этот под № 375(235) обнаруживает уже упомянутую здесь форму хоровой песни, характеризуемую связующим запевом. Особенность типа, к которому принадлежит этот напев, состоит в том, что музыкальная формула связующего запева тождественна с музыкальной формулой первоначального вступительного запева. Слова, подписанные под нотами в первых двух тактах, представляют в верхней строке *вступительный запев*, слоги этих слов не входят в слогочислительную норму стиха, – а слова, подписанные там же во второй строке, – представляют связующий запев.

Длительные поездки чумаков были на самом деле столько же походами, сколько поездками. В записанной от Микитенка песне № 357(224) рисуется чумак, который шел впереди нескольких возов. Может быть, расстоянием между возами в пути и объясняется, что чумацкие песни в общем принадлежат к одноголосному стилю; хотя стоянки для ночлега создавали благоприятную обстановку для развития хорового пения, – заметных результатов в этом направлении обнаружить в чумацких песнях нельзя.

Отмеченные ранее явления – сглаживание альтерационных черт при переходе от одноголосой формы напева к многоголосной – обнаруживаются и при сравнении одноголосного напева песни “Да туман яром” № 391(247) в исполнении Микитенка с вариантом той же песни в сборнике Конощенка [30]:

[30] *Конощенко А.* Українські пісні з нотами. – К., 1906. Сотня третя. – № 24.



Многие песни Максим Микитенко усвоил во время своей молодости, т. е. в 50-х–60-х годах XIX века, по его словам, "на Украине". По представлению крестьян села Пенязевичи "Украина", кажется, начиналась южнее Киева[31]. Микитенко был сельскохозяйственным рабочим в селе Ромашках бывшего Васильковского уезда, бывал и в более южных местностях бывшей Киевской губернии. Длительным пребыванием его "на Украине" объясняется то, что не только репертуар, но и выговор его был не вполне типичен для села Пенязевичи. В общем говор его был местный североукраинский, когда же в моих записях встречаются отличающиеся от североукраинских южноукраинские фонетические корни, это могло происходить в одних случаях оттого, что я не уловил в точности его произношения, в других случаях оттого, что он сам сбивался на южноукраинские формы; это могло иметь место в особенности при исполнении песен, усвоенных им "на Украине"; не исключается и предположение, что известный исторический процесс постепенного распространения южноукраинских форм на полосу североукраинского наречия коснулся многих жителей села Пенязевичи вообще.

Максим Микитенко по сведениям, какие мне о нем сообщили, считался в селе выдающимся знатоком песен, но не выдающимся певцом по качеству голоса.

Он был сольный певец. Это объясняется и тем, что в Пенязевичах совместное пение мужчин вообще очень мало было распространено (кроме пения колядок), но и тем, что он в молодости был оторван от односельчан своего возраста. Колядок он мне не пел, не знал их или же знал их не настолько твердо, чтобы петь для записи. Он ни разу не упомянул о том, чтобы какую бы то ни было песню пел вместе с другими, и ни разу не выразил сожаления о том, что исполняет песню без участия других.

---

[31] Приходилось слышать в Пенязевичах выражения "поїхав на Україну", "приїхав із України"; слово "украинец" я там не слышал.

Всего с голоса Максима Микитенка мною записано 57 песен [32].

Исчерпан ли мною его репертуар, осталось неизвестным, так как мои поездки в Пенязевичи прекратились по независящим от меня обстоятельствам. Во всяком случае, по моему мнению, его можно считать одним из замечательных певцов среди тех, имена которых запечатлены в литературе украинского фольклора, и об искусстве которых можно судить по опубликованным нотным записям.

Я слишком поздно понял значение характеристики исполнителей народных песен [32] и не догадался собрать сведения о Максиме стороною, выспрашивать же непосредственно – прием, могущий даже расстроить налаженное дело, во всяком случае требующий искусства, такта, и, в конце концов, все-таки обращения к другим источникам для проверки.

Пришлось слышать, что Максим – бедный крестьянин, при том объясняли его бедность беззаботным нравом. В беседах со мной он на свою жизнь не жаловался и своего имущественного положения не касался. О своих социальных идеях не говорил даже в связи с песнями, социально наиболее заостренными по содержанию. Объяснить это опасением, недоверием было бы, пожалуй, неверно: ведь он мог и вовсе не петь мне для записи этих песен, однако пел их по собственному побуждению.

Максим был худощавый человек среднего роста, простодушный, скромный, жизнерадостный, но не экспансивный, немногоречивый, но и не замкнутый. Ни в его наружности, ни в манерах не было ничего такого, чем можно было бы объяснить его прозвище ("по уличному") Заяц, – оно, наверное, было дано не ему собственно, а перешло от какого-то его предка.

Песни Максим любил чрезвычайно. Он помнил их хорошо в старости потому, что постоянно напевал их в ежедневном, будничном быту. У меня сохранилась запись его слов: "Курличу, як котора набежить на ум".

Замечательно, что будучи человеком, в общем, веселым, он ни разу не предложил мне прослушать какую-нибудь шутливую, сатирическую или танцевальную песню.

---

[32] В предисловии к сборнику 1922 года были указаны №№ 203–257 и 272, но было упущено, что с голоса Максима Микитенка записана также песня № 199 [зараз № 302(199). – *Упоряд.*].

Он никогда при мне не напрягал своего довольно слабого голоса (в молодости, по его словам, он на открытом воздухе пел громко). Он не стремился к выразительности: его исполнение было совершенно свободное от какой-либо нарочитости. Благородная умеренность была характерной чертой его исполнения; следует ли назвать ее сдержанностью, мне неизвестно; назвать ее индивидуальной особенностью нельзя, так как по моим впечатлениям она преобладала в старом украинском сольном пении. Понятия "грусть", "меланхолия" неприменимы к способу исполнения Микитенка.

Сеансы наши происходили в отдельной комнате без присутствия посторонних лиц. Когда я слушал, он смотрел мне все время прямо в глаза.

Взгляд Максима, довольно оживленный в те минуты, когда он говорил, становился во время пения задумчивым, порою даже тусклым. При исполнении им баллад, исторических песен, лирических песен времен казачества взор его иногда был устремлен как бы "сквозь" мое лицо, но не мимо моего лица, вдаль – казалось, вдаль прошлого; в такие моменты как будто ослабевала его уверенность в моем сопереживании, в общем ощущавшаяся непрерывно.

Большая часть песен, записанных мною с голоса Максима, заслуживала бы пространных исследовательских экскурсов. Однако, торопясь дать необходимые сведения по всему материалу сборника, стараюсь сдерживать себя и даю предпочтение разъяснениям источниковедческого и "текстологического" характера.

4. Пензевичи. Первая песня наймита

В сборнике “Українська народна пісня”, изданном в 1936 году и вторично в 1938 году Государственным литературным издательством в Киеве, и содержащем 500 песен, было воспроизведено 4 напева из числа записанных мною с голоса Максима Микитенка, в конце XIX века, причем, не обозначено ни времени записи, ни мое имя, ни издание, из которого заимствованы мои записи, а место бытования – село Пенязевичи – названо в отношении одной из этих четырех песен.

Сборник 1936–1938 года получил широкое распространение и, по слухам, будет переиздаваться. Поэтому считаю уместным сообщить следующие точные сведения в исправление и дополнение сведений, содержащихся в порядковом (неалфавитном) оглавлении этого сборника.

Так как наиболее врезывающиеся в память заглавные слова, занимающие весь шмуцтитул сборника, и отличающие [его] от других изданий подобного назначения, – это “Державне літературне видавництво, Київ”, будем обозначать сборник сокращенно “ДЛВ”.

На с. 80–81 сборника ДЛВ помещена лирическая песня о житье наймита с начальными словами “Да тече річка да невеличка”. В оглавлении сообщено: “Текст из неизданных материалов Украинской академии наук”. Откуда взят напев, не объяснено.

Напев и текст были записаны мною с голоса Максима Микитенка. Запись напева опубликована в моем сборнике 1922 года под № 364(223).

В сборнике ДЛВ она воспроизведена из сборника 1922 года схематично, с устранением вариаций. Ниже представляю свою запись[33] с объясненным выше способом изображения вариаций.

19-к

Умеренно

Да те - че річ - ка да не - ве - лич - ка с-пуд си - ньо - го мо - ра,



1. Да тече[1] річка да невеличка
С-пуд[2] синього мора[3]...
Хто не служив у багатира,
Той не знає гора[4].
2. Ох, а я служив й у багатира,
Я все горе знаю,
Не раз, не два *да* без вечері[5]
Да й спати лягаю.
3. Да іди, іди, *да* наймитоньку,
У поле йорати[6],
Я принесу, *да* наймитньку,
Тобі обідати.
4. *Да* й оре, оре *да* наймитньо,
На шлях поглядає, —
Йа всім людям *да* обід несуть, —
Йа наймиту немає.
5. *Да* прийарався *да* наймитонько
Да до сухого лому,
Випрегає да сивия воли,
Да сам іде й додому.

---

[1] В рукописи здесь отмечена также форма "тіче", но "тече" не зачерпнуто, следовательно, "тіче" слышалось при повторном исполнении, при первоначальном же определенно воспринято "тече".

[2] В литературном украинском языке — "з-під".

[3] "Моря". В одном из указываемых ниже вариантов "аж до синього моря". [Вказаний варіант в "Коментарі" відсутній. — *Упоряд.*].

[4] "Горя".

[5] Вероятно, звучало "вечери" (тоже в 7-й строфе — "вечера", а не "вечеря"), но я в данном случае северо-украинского произношения не отметил, потому что не расслышал.

[6] Звук "й" обычно вставляется в украинских песнях между двумя гласными во избежание "зияния".

6. Да приєзжає да наймитонько
Третього дня пôзно,
Йа ссипає йому да хазяєчка
Всяку страву рôзно[7].
7. Да й оце тобі, *да* наймитоньку,
Вечеря з обідом,
Як не наївся *да* стравою,
До[8] й наїдайся хлібом.
8. Да не берися, наймитоньку,
До хліба м'якого,
Возьми собі *да* на комині
Сухаря сухого.
9. *Ох* і я вчора *да* й не обідав,
Да й не хочу їсти, –
Позволь мені, *да* хазяйочко,
Хоч на лавоці[8а] сісти.
10. *Да* не позволю, *да* мой наймитку,
Бо й немає часу:
Стоять воли *да* на оборі,
Да пора гнать на пашу.
11. *Да* пішов наймит да й на обору
Да волов випускати, –
За їм соцки із десяцькими
Да й у некрути брати[34].

Удлинение, для обозначения которого поставлена фермата, было очень небольшое.

Текст, записанный мною с голоса Максима Микитенка, опубликован в сборнике ДЛВ впервые и без моего ведома.

---

[7] Сохраняю знак ô, которым я при записи пользовался для обозначения гласного звука, образованного положением, промежуточным между тем, какое имеют органы речи при произношении "и", и тем, какое они имеют при произношении "у". В Пенязевичах это не был дифтонг.

В сборнике 1922 года описываемый звук изображался иначе, – так, как было определено языковедом-диалектологом, которому издателем было поручено редактирование текстов песен со стороны транскрипции.

[8] В североукраинских говорах "до" как союз "то".

[8а] У Квітки тут стоїть знак виноски, але сама виноска відсутня. Слід думати, що тут мало бути роз'яснення написання слова "лавоці", під яким слід розуміти "лавочці" (по аналогії з попередніми поясненнями: "до" – "то", "тіче" – "тече" тощо). – *Упоряд.*

Оставив Киев и вообще Украину в 1933 году, я не знал о составлении упоминаемого сборника. Если составители взяли этот текст из неизданных материалов Украинской академии наук – значит, он был внесен в фольклорный фонд Академии сотрудниками ее, которые перед моим отъездом скопировали с моего разрешения несколько моих старых записей. Непосредственно я не отдавал в фонды Академии никаких своих записей, сделанных до избрания меня научным сотрудником Академии (1920). Воспроизвожу 11 строф песни наймита по моей рукописи (в ней текст сохранился полностью)[9].

В тексте сборника ДЛВ обнаруживаются редакционные изменения сверх связанных с устранением диалектных форм. Во второй строфе видим "і все горе знаю" вместо "я все горе знаю". Эта стилистическая поправка как-то приближает к книжной поэзии. "Насипає" в тексте сборника ДЛВ (6-я строфа) появилось, вероятно, потому, что в моей записи слова "йа ссипає" показались редакторам странными. Подтверждаю, что эти слова записаны точно. В целях популярности достаточно было бы сделать такую замену: "а зсипає" (слово "зсипати" находится в словаре Б. Гринченка[10]).

В следующей 12-й строфе составители сборника заменили бранное слово, употребленное в песне, записанной с голоса Максима, иным, тем, которое зарегистрировано в словаре украинского языка Б. Гринченка на с. 1762, 2-й столбец; это сделано, вероятно, с целью смягчения; в продолжении брани вместо "лядащо" напечатано "ледащо". В той же строфе слово "хазяєчка" заменено словом "хазяйка", хотя ранее, в 6-й и 9-й строфах оставлено "хазяєчка" согласно моей записи. В 14-й строфе сохраненную в моей записи диалектную форму "хазяйськія" при редактировании следовало заменить четырехсложною же литературною формою "хазяйськії" (редакторы предпочли 3-сложную "хазяйські"), – количество слогов небезразлично для того, кто воспроизводит песню по нотной записи, и для того, кто изучает стихосложение и ритмику украинских народных песен.

---

[9] Наступні пояснення Квітка попереджує рукописною фразою, яку виносимо сюди: "В следующей редакции труда все замечания такого рода, как содержащиеся на этой странице, будут вынесены в приложение" (*Упоряд.*).

[10] Словарь української мови / Ред. Б. Грінченко. – Т. 1–4. – К., 1907–1909. Перевиданий фотомеханічним способом: – К., 1958. – *Упоряд.*

Это соображение побуждает протестовать против обнаруживаемого в текстах сборника ДЛВ устранения слова "да" в третьей строке каждой из строф – 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й и 8-й. Ведь в напеве первая доля 6-го такта дробится на две восьмые в связи со вставкой этого слова; следствием устранения его является несогласованность музыкального текста с поэтическим. В 11-й строфе в моей рукописи "із десяцькими", а в сборнике ДЛВ – "із десяцьким". Тут изменен самый образ, а кроме того, возникает такое же, какое только что указано, несоответствие с музыкальным текстом.

Стихотворное строение песни представляет дальнейшее развитие излюбленной в украинском народном творчестве формы, каковою является строфовое соединение пары рифмующихся 14-сложных стихов, расчленяющихся на группы 4+4+6. Такой стих обычно изображается не в виде одной строки, а в виде двух; нет смысла спорить, кто и [почему] принципиально усматривает в 14-слоговом стихе типа 4+4+6 два стиха: 8-сложный и 6-сложный. Простейшая и, вероятно, исторически первоначальная слогово-временная форма, в какую облекается этот стих в пении, такова [11]:

20-к



В песне наймита, записанной с голоса Максима, 4-сложные группы расширяются посредством добавления односложных слов "да", "ох"; кроме того, с целью расширения стиха избираются формы "сивенькія", "хазяйськії", когда в украинском языке существуют краткие формы "сивенькі", "хазяйські". При этом ритмическое пространство в напеве не увеличивается, – добавляемые слова или слоги вмещаются посредством раздробления ординар-

[11] Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував С. Людкевич / ЕЗ НТШ. – Т. XXII. – 1908. – № 750. Форма находящейся там песни с этими словами усложнена вставкой "гей" и повторением 6-сложной группы. Эти усложнения устранены здесь при схематизации; избран же для сопоставления именно этот пример ради сходства зачина "Тече річка невеличка". В чистом виде, теоретически основном, показываемая здесь форма выявляется в песнях, находящихся в сборнике 1922 года под №№ 638(539) и 637(540).

ного слогового времени (длительности, являющейся нормой для одного слога в данном случае исполнения песни).

В большей близости к показанной основной форме состоит форма первого стиха песни наймита, записанной в Барышевском районе Киевской области и помещенной в сборнике ДЛВ на с. 32[12]:

21-к

Moderato
Solo
Coro

1. Те - че річ - ка є-під га - єч - ка, а си-нє мо - ре гра - є.

2. А си - нє мо - ре гра - є... Гей, хто не слу - жив

та й ба - га - ти - ря, то той го - ря не зна - є.

Сравним схемы:

22-к

["норма"] 4 слога — 4 слога — 6 слогов

Барышевский р-н: Те - че річ - ка є-під га- єч- ка, а си-нє мо - ре гра - є

Пенязевичи: Да те - че річ - ка да не - ве -лич - ка є-під си - ньо - го мо - ря

Две песни наймита, по содержанию очень близкие, обозначены здесь географическими указаниями главным образом с целью дать обоим определения, необходимые для различения;

[12] Эта последняя песня часто исполнялась Первой Государственной капеллой кобзарей, в состав которой, по словам М. А. Полотая, бывшего, кажется, руководителем, во всяком случае деятельным участником этой капеллы (ныне преподавателя Киевской консерватории по классу народных инструментов) были уроженцы Бориспольского района, соседнего с Барышевским. Капелла давала концерты и в Бориспольском, и в Барышевском районах. В феврале 1950 года М. А. Полотай спел мне (в Москве) эту песню, — собственно, первый голос, — свидетельствуя, что воспроизводит его в точности, согласно с исполнением бывшей капеллы, и оказались лишь незначительные отличия от формы, в какой песня представлена в сборнике ДЛВ. Бытовала ли эта форма в Барышевском районе перед концертами капеллы? Из какой местности происходит форма, которую пропагандировала капелла? Подвергалась ли народная песня изменениям в практике капеллы? На эти вопросы М. А. Полотай не мог дать ответа.

эти географические определения не должны быть понимаемы в смысле долговременного исторического прикрепления к местности. В Барышевском районе песня записана (по соображению сведений о собирателе) не раньше, чем через четверть века после того, как мною произведена запись в Пензевичах; а за четверть века форма рассматриваемой песни в Пензевичах наверное изменилась.

Сравниваем форму именно первого стиха барышевской песни. В последующих стихах она переходит к иной форме – одной из свойственных многоголосным песням, притом сравнительно поздней.

При рассмотрении изображенных здесь схем оказывается, что в обоих песнях в порядке художественного развития первоначальной слогово-временной формы ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥 применены два приема: раздробление ординарного слогового времени на два вдвое меньших слоговых времени и увеличение вдвое одного слогового времени в одной группе слогов или более, чем в одной.

В песне Барышевского района раздробление происходит в последней группе стиха, превращаемой в 7-сложную с добавлением слова “а” в ее начале. В пензевичской песне раздробление производится в обоих 4-сложных группах, превращаемых в 5-сложные способами, указанными выше. Прием увеличения ординарной длительности слога в данной песне налицо и там, и здесь; в форме, запечатленной в Пензевичах, этот прием выявляется во всех трех группах стиха; в барышевской форме применение его ограничивается слоговой группой, заключающей стих, т.е. третьей и последней в стихе.

В сравнении с основной формой (представленной выше образцом со словами “Тече річка невеличка, назад ся вертає”) замечаем в песнях о житье наймита еще одно ритмическое отличие: предпоследний слог стиха не удлинен согласно ритмической формуле.

После того, как в предшествующем ритмическом течении принцип четности был отброшен, возвращение к нему именно в заключении, очевидно, было бы противно художественному чутью народных певцов. Впрочем, надо вспомнить о том, что в некоторых песнях прикарпатских областей, в том числе в гуцульских коломыйках, при последовательно проводимом чет-

ном ритме встречается заключительная форма ♩𝅗𝅥𝄽 [также:] ♩𝅗𝅥., а не 𝅗𝅥𝅗𝅥 (см. сб. Роздольского – Людкевича[13]).

В первом стихе каждой строфы песни "Да тече річка да невеличка", спетой Максимом, расширяются обе 4-сложные группы, во втором же стихе первая 2-сложная группа не расширяется. Образуется производная форма строфы – более сложная, поскольку строфа состоит из неравносложных стихов.

1-й стих 5 + 5 + 6 слогов

2-й стих 4 + 5 + 6 слогов

Сохранившийся оригинал моей записи текста доказывает, что, когда Максим диктовал слова песни, не исполняя напева, он в общем придерживался слогочислительного размера 4+4+6, не вставляя слов "да", "а", "ох" для обогащения размера. Он стал расширять этот размер лиш в песенном исполнении, притом достиг показанной выше нормы лиш при *повторном* песенном исполнении, понадобившемся для обозначения вариаций.

6-сложную норму третьей группы стиха (и первого, и второго) он стал преобразовывать в 7-сложную. С другой стороны, в двух случаях слово "да" в рукописи зачеркнуто; это значит, что певец при повторном исполнении, наоборот, сократил стих. Таким образом, ритмическая форма песни в исполнении Максима не была постоянной во всех подробностях, но певец обнаруживал общую тенденцию к слогочислительному обогащению стиха, при неизменности общего ритмического пространства и основного ритмического рисунка. Данные, оказывающиеся при рассмотрении рукописи, изложены в приложении к настоящему разделу "Комментария"[35].

Дальнейший этап в процессе расширения слогового размера стиха изучаемой песни представляет вариант, тщательно записанный (к сожалению, без напева) в селе Бацманах ныне Талалаевского района Сумской области[14]:

---

[13] Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував С. Людкевич, №№ 1189, 1195, 624–626, 628, 632, 642.

[14] *Гнедич П. А.* Материалы по народной словесности Полтавской губернии, Роменский уезд. – Полтава, 1915. – Вып. 1, 2. – № 629.

[15] Слово воспроизводится точно по печатному изданию, хотя там, вероятно, ошибка, – должно быть "багатиря", как во втором стихе, – обозначенное там ударение на втором слоге слышалось, надо полагать, лишь в песенном исполнении.

Хто не служив та й у богатиря[15], то той горя не знає.
Ой я служив то[16] у багатиря, та усе горе знаю,
Пізно ляжу, та рано устану, йа роблю, не згуляю.
То[16] запряжу то[16] сірії воли, поганяю й у поле;
Чужі жінки та й обідать несуть, йа хазяйки немає.
Дойорався той розбідний наймит йа до сухого лому,
Запрягаю та сірії воли, поганяю додому:
– Приймай, жінка, со стола вареники, бо йіде найметище,
Давай йому горщок борщу, та нихай він похлище.
Та не давай та хліба мнякого, давай сухаря гнилого.
Як заплакав той же найметище, та й пішоў[17] він додому.

Здесь явно установился слогочислительный размер стиха 4+6+7, притом каждый стих, как объяснил собиратель, еще расширяется повторением последней 7-сложной группы. Ввиду значительного расширения стиха, эту группу удобнее было бы определять, как второй стих строфы *[36]*.

Размер 4+6+7 образуется вследстаие вставки слов "то", "та" и вследствие употребления форм "усе", "устану" после гласного звука, т. е. в случаях, когда украинцы обыкновенно говорят "ўсе", "ўстану" (пишется "все", "встану"), в фонетических же записях, а у белоруссов – и по литературному правописанию неслоговое "у", какое слышится в этих словах, передается знаком "ў" [18].

Слово "розбідний", вообще неупотребительное и встреченное мною только в вариантах рассматриваемой песни, создано, конечно, не для расширения стиха лишним слогом, но и оно служит для выполнения новой слогочислительной нормы

[16] Не опечатка ли? [Видимо] "та"?

[17] В этом слове значек над "у" добавлен мною, так как совершенно очевидно, что при печатании он не поставлен лишь по причине недостаточности типографского шрифта.

[18] На основании предупреждения, содержащегося в предисловии к II вып. сборника Гнедича, с. IV, можно было бы предположить, что буквой "у" обозначен в этих словах звук, на самом деле неслоговой, – за отсутствием знака "ў" в типографи, в которой печатался сборник. Однако в четвертом стихе видим "у поле" вместо "ў поле" ("в поле"), после "ю" [конечная гласная в слове "роблю"], от которого "у" отделено согласным "й", обачно вставляемым в украинских песнях во избежание "зияния" (ср. "йа" в третьем стихе). Этот согласный звук причинял бы большое затруднение в произношении, если бы "у" перед "поле" было неслоговое.

4+6+7. Старая, основная норма 4+4+6 ясно предстает после "разгрузки" стиха, показывающего такую основу:

Доорався бідний наймит до сухого лому.

Слово "розбідний" и особенно "розбідной" в другом варианте, записанном в том же селе, указывает на сравнительно позднее возникновение варианта, – ср. "розбещасная" ("разбессчастная"), в некоторых новых женских лирических песнях[37].

В записи указано повторение последней 7-сложной группы 1-го, 4-го, 5-го, 9-го и 10-го стихов. (Ввиду значительного расширения стиха эту группу удобнее было бы определять, как второй стих строфы, состоящий из 10-сложного и 7-сложного стиха). Но форму, признаком которой было бы подобное повторение, происходящее не во всех стихах или строфах, а с неравномерными пропусками, трудно постигнуть и истолковать. П. А. Гнедич вообще записывал тексты, повидимому, старательно, поэтому остается предположение, что данная песня записывалась не с совместного бытового исполнения, а с голоса одного певца, исполнявшего ее специально для записи. В таких случаях иногда наблюдается упущение певцом нормы повторения.

Но из того, что певец иногда не повторял 7-сложной группы стиха по упущению или сознательно, ради сокращения сеанса записи, оказавшегося для него скучным, не следует, что и в последнем 11-м стихе он мыслил повторение, как норму, но сознательно ее не выполнил ради ускорения. В тщательных записях песенных текстов, не соединенных с записью напева, мы видим иногда, что в *каждой* строфе отмечается повторение последнего стиха или последней части стиха, однако в последней строфе – в окончании песни – отметки о повторении нет.

В таких случаях ясно, что повторение, отмечавшееся во всех предыдущих строфах, в строфовом строении песни означало не завершение строфы, а начало следующей *музыкальной* строфы, что повторяемые слова служили для междустрофового запева, т.е. для запева, сцепляющего строфы. В конце песни, понятно, производить повторение нет надобности.

О том, какова могла быть ритмическая форма разбираемого варианта в случае, если 7-сложная группа стиха повторялась именно в виде сцепляющего запева, мы имеем право составить

себе некоторое представление по музыкальной форме песни, содержащейся в сборнике Г. Г. Веревки [19].

26-к

Сопрано *Все*
Альты
1.Що з-під ду - ба, ду-ба зе - ле - но-го та во-да про- ті - ка - є.
Тенора
Басы

2.Та во-да про - ті ка - є... Хто не слу - жив в па-на ба-га-

ти - ря, та той го - ря не зна - є.

Указанием на то, что ритмическая форма *стиха* в пении могла быть тождественной или, по крайней мере, схожей, служит тождество слогочислительного размера 4+6+7. Тождество какого-либо весьма употребительного слогочислительного стихового размера не может служить основанием для подобных суждений, в случаях же, когда стиховой размер – редкий и сравнительно сложный, чаще наблюдается, что сходству стихотворного размера соответствует сходство музыкального ритма.

[19] *Веревка Г. Г.* Украинские народные песни в обработке для смешанного хора. – Москва, 1950.

В случае же, если в песне, записанной П. Гнедичем в селе Бацманах, повторение 7-сложной группы стиха производилось в виде завершения строфы, а не в виде сцепляющегозапева, которым начиналась следующая строфа, музыкальная форма песни, бытовавшей в Бацманах, возможно, была подобна форме белорусской песни наймита, которая будет здесь приведена ("Жыў я, быў я", Мозырский район).

В сборнике Г. Г. Веревки представлен такой, сравнительно небогатый текст изучаемой песни:

Що з-під дуба, дуба зеленого
Та вода протікає.

Та вода протікає...
Хто не служив в пана-багатиря,
Той горя не знає.

Та той горя не знає...
А я служив в пана-багатиря,
Та все горечко знаю.

Та все горечко знаю...
Посилає мене пан-хазяїн
Та й у поле орати.

Та й у поле орати...
А хазяйка свою наймичку
Та волів поганяти.

При встрече в Москве в мае 1950 года Г. Г. Веревка по моей просьбе сообщил необходимые сведения о песне (в издании этих сведений ней):

Место бытования – село Локнистое Березнянского района Черниговской области, с которым Г. Г. Веревка связан в течении всей жизни.

Запись произведена им лично в 1947 году на месте, в названном селе, с многоголосного исполнения. Подавая эту запись, он к народной многоголосной форме ничего не привнес. Таким образом, сделанное в издании *общее* пояснение "в обработке для смешанного хора" к этой именно песне не относится [20].

[20] К сожалению, беседа была слишком кратковременна, и не удалось выяснить: 1. в каком составе и в какой бытовой обстановке исполнялась песня в

Стиховой размер 4+6+7 не соблюден в последней строфе: она отличается тем, что вторая группа слогов содержит 5, а не 6 слогов. В связи с моим замечанием об этом Г. Г. Веревка разъяснил, что при исполнении этой строфы в соответствующем такте (5-м с конца) слиговываются две шестнадцатые со следующей восьмой.

Расширение второй группы слогов стиха, – группы первоначально 4-сложной – здесь достигается и посредством повторения слова, – как в первом стихе ("дуба – дуба"), – и посредством добавления слова "пана". Слово это здесь употреблено некстати, так как быт хозяина во всех известных вариантах песни рисуется, как быт крестьянский, а не как помещичий, и хозяина-крестьянина паном вообще не называли, особенно на восточной Украине.

Очень близкий текст к украинскому, бытовавшему в селе Бацманах, записал М. Я. Гринблат в 1937 году на второй Всебелорусской олимпиаде художественной самодеятельности в Минске, от хора колхоза "Полымя" Полужского сельского совета Червонопольского района[21], – находящегося на южной окраине Могилевской области:

1. Ой хто не служиў, братцы, ў багатыра,
   Тей і гора не знає.
2. Ой як я служыў, братцы, ў[22] багатыра,
   Я ўсе горачко знаю.
3. Ой рана ўстану, ды позненька лягу,
   Усё раблю й не гуляю.
4. Ой запрагаю пару серых волаў,
   Еду полечка араці.
5. Ой бя́ру з са́бой бедну сірацiну
   Ды валоў паганяці.
6. Ой цоб-цобэ, вы, серыя волы,
   Ды самаго [а]беду.

селе Локнистом; 2. почему песня подобного содержания продержалась в быту до 1947 года.

[21] Песні беларусскаго народа. – Т. 1 / Склаў М. Я. Грынблат. Муз. редакція Е. В. Гіпіус і З. В. Эвальд. – Минск, 1940. – С. 123. – № 82-а.

[22] Значек над "у" добавлен мною по аналогии с первым стихом. В издании Академии наук БССР он, очевидно, пропущен случайно.

7. Ой усе жоны абедаць приносяць,
А хазяюшкі нету.
8. Ой распрагаю пару серых волаў
Ды пушчу у дубраву.
9. Ой бяру з сабой бедну сіраціну
Ды іду да дому.
10. У варот стоіць стары старычышча,
Ды й Дуняшу гукае:
11. – Ой ідзі, ідзі, Дуняшачка, сюды,
Вот ідзе парабчишча.
12. Ой налей яму ўчарашняга боршчу,
Ён і тоя пахлешча.

Так же, как в двух украинских вариантах – записанном без напева в селе Бацманах и записанном с напевом в селе Локнистом – 7-сложные группы повторяются. В записи белорусского варианта такие группы изображены, как особые стихи, и это удобнее. Ударения обозначают в этой записи, конечно, не обычные речевые ударения, а усиление интенсивности в *пении,* замеченное записывавшим, и зафиксированное им, хотя он *музыкальной записи не сделал.*

Стиховой размер 5+6+7 однороден с размером предыдущего украинского варианта из села Бацманов, но является наиболее расширенным из всех рассматриваемых в данном пучке[38]. Этот размер определяется лишь начиная с 3-й строфы, так как в первых двух строфах цезура после 4-го слога и принадлежность слова "братцы" в следующей 6-сложной группе не ощущается. Но в напеве, – к сожалению, не записанном, – стиховое членение 5+6+7 выявлялось, вероятно, с первой же строфы. – ср. напев другого белорусского варианта, приводимый в настоящей работе ниже ("Жыў я, быў я, братцы, у багатыра").

В отличие от других образцов, привлеченных здесь к сравнению, в этих строфах расширение стиха происходит не путем добавления слов к каждой из первоначальных 4-сложных групп, а путем вставки между 4-сложными группами 2-сложного слова, которое не входит в состав ни одной из них.

Слова "хазяюшкі нету" указывают на относительно позднее оформление варианта.

Может быть, и в исполнении Максима стиховой размер достиг бы подобной нормы, если бы он продолжил повторять

песню. Может быть, некоторые народные певцы, воспроизводя песню, которую долго не исполняли, иногда подходили к слышанной ими или достигнутой ими раньше более обогащенной форме постепенно, начиная с более простой, более прочно утвердившейся в памяти. Такое предположение касается и Максима. Однако повторение 6-сложной группы при таком напеве, какой воспроизводил Максим, вряд ли появилось бы.

Я стремился схватить все мелодические вариации и точно записать текст, но, подобно всем собирателям, работавшим в то время, и многим работающим теперь, недостаточно внимания проявил к тому, какие раздробления и стяжения производятся без вариационного изменения мелодической линии, на одной и той же звуковой высоте, в каждом случае увеличения – или уменьшения количества слогов в стихе, в каждом случае отклонения от слогочислительной нормы, выясняющейся в первой строфе, подтекстованной к записи напева. В комментируемой записи раздробления и стяжения легко разгадываются. Исключение представляют слоговые группы "йа ссипає йому" (в 6-й строфе) и "Як не наївся" (в 7-й строфе)[23]. Подтекстовка их причиняет затруднения.

Единственный известный мне вариант напева, спетого в Пенязевичах Максимом Микитенком, записан Г. Р. Ширмой, ныне руководителем Государственного хора БССР, в бывшем Пружанском уезде Гродненской губернии[24]. Также и по поэтическому содержанию тамошняя песня принадлежит к отмеченной группе.

27-к

Умеренно

Ой цяк - ла рэч - ка, ой цяк - ла быс - тра, хоць ва - ды на - пі - ся.

Ой у ба - га - ча ды ха - ро - шы сын, хоць стань па - дзі - ві - ся.

[23] Див.текст після нотного прикладу № 19-к. – *Упоряд.*

[24] Песні беларусскага народа. – Мінск, 1940. – Т. 1. – № 83.

1. Ой цякла рэчка, ой цякла быстра,
Хоць вады напіся.
Ой у багача ды харошы сын,
Хоць стань падзівіся.
2. Ой цякла рэчка, ой цякла быстра,
Цякла ж яна сціха.
А хто у багача ды й не служыў,
Той не знае ліха.
3. А я ў багача ды й верна служыў,
Усе норавы знаю,-
Ой кладу кулак ды й пад голаву
Так спаці лягаю.
4. Ой яшче наймік ды й не раззуўся, –
Ужо багач прачнуўся,
Ой яшче наймік ды й не паслаўся, –
Ужо багач праспаўся.
5. – Уставай, наймік, уставай, маладой,
Уставай абедаці,
Запрягай валы, ды й сівенькія,
Ідзі ў поле гараці.
6. Гарэ наймік, гарэ маладой,
На шлях паглядае;
Чужыя жанкі ды абед нясуць,
А маю бес мае.
7. Прыносіць абед ды й багачова
Трэцяга дня спозна,
Ой накрычала і набурчала
На найміка грозна:
8. – Ой ты наймік, ой ты маладой,
Які ты бес стаўся, –
Ой саха нова і валы сівы, –
Ты ў гоны застаўся.
9. – Ой бадай жа ты, ды й багачова,
Ела хлеб і з вадою, –
Ой як я прышоў, маладзюсенькі,
Да дому з бядою.

Стихотворное строение этой белорусской песни обнаруживает такой же процесс, как был выше прослежен на украинс-

кой песне наймита, но здесь увеличено количество слогов во *всех* тех группах, которые в первоначальной простейшей форме являются 4-сложными; образовалась строфа, состоящая из двух стихов одинакового размера 5+5+6. В 9-й строфе встречаем прием расширения стиха посредством употребления уменьшительно-ласкательной формы "младзюсенькі". Кажутся отклоняющимися от нормы – 7-сложными, а не 6-сложными, – некоторые группы, начертание которых с заглавной буквы "у"; несомненно однако, что этой буквой передан неслоговой звук "у". Можно догадываться, что в шрифте не было заглавной буквы "Ў" с значком над ней, употребляющимся для транскрипции этого неслогового звука.

Без напевов издано семь текстов подобного содержания и подобной стихотворной формы, – все из б[ывших] Полтавской и Черниговской губерний [25]. О двух текстах села Бацманы Сумской области речь была выше. Один из них замечателен тем, что в нем, хоть на момент, – выступает коллектив, – см. ниже второй стих:

Хто не був, брацця, у багатира, той горя не знає;
А ми були, брацця, у багатира, то ми все горе знаєм:
Пізно ляжу, а рано встаю, роблю, не гуляю... [26]

(Полностью этого текста не привожу).

Введение местоимения "мы" знаменательно. Песня сложена от лица наймита, бывшего единственным у хозяина, но легко себе представить, что в собраниях, на которых происходило пение, встречались и другие, находившиеся, хотя бы в прошлом, в таком же положении, или работавшие в хозяйствах, где было несколько наймитов. Песня, наверное, издавна исполнялась не только в одиночку, но часто и совместно. Обычно совместное пение лирической песни, сложенной от имени одного

---

[25] *Гринченко Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. – Чернигов, 1899. – Т. 3, №№ 1380, 1381. – С. 556–558; Труды этнографическо-ститистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – С.Пб., 1878. – Т. 5. – №№ 125 и 142.

[26] *Гнедич П. А.* Материалы по народной словесности Полтавской губернии. – № 536.

лица, не влечет подобной замены (“мы” вместо “я”), в данном же случае прорвались личные яркие воспоминания поющих. Однако, и этот вариант, начиная с третьего стиха, возвращается к “я”.

Совместное пение вообще может быть и одноголосным, но на Восточной Украине в то время, когда был записан указываемый вариант, совместное пение необрядовой песни вряд ли могло быть одноголосным.

В литературе находятся, как видим, две записи украинских многоголосных песен, принадлежащих к рассматриваемой группе, объединяемой по признакам *поэтического* порядка (содержание и сходство стихотворного размера). Одна из них – украинская, записанная в Барышевском районе. Сохраняя родство строения собственно *стиха,* стихотворной формой отходит далеко от приведенных здесь одноголосных. Трудно представить себе мелодию, которая была бы родственна приведенным выше одноголосным напевам песни наймита и вместе с тем могла бы послужить основой барышевской песни, как произведения *музыкального.*

Запись белорусской многоголосной песни наймита была произведена фонографически М. Я. Гринблатом в 1937 году в деревне Якимовичи Мозырского района БССР (нотировал ее в Ленинграде композитор Ф. А. Рубцов)[39].

28-к

♩ = 56

Жыў я, быў я, брат - цы, у ба - га - ты - ра, да ўсё го - руш - ка спа - знаў я, да ўсё го-руш-ка спа - знав я.

1. Жыў я, быў я, братцы, у багатыра,
Да ўсё горушка спазнаў я. (2)
2. Позна лажуся, рана ўстаю,
Сівы валы запрагаю. (2)
3. Эх, запрагаю, братцы, сівы валы,
Еду у поле й арацы. (2)
4. За ім ідзе бедна Кацярынка
Сівы валы падганяці. (2)
5. Эх, арэ, арэ, бедны парабчышча
Да вячэрняга ўпругу. (2)
6. Эх, й арэ, арэ, бедны парабчышча
Ды й на дудачцы свішча. (2)
7. Эх, як пачуе багатыр праклятьı, –
Гэта ідзе й парабчишча. (2)
8. Эх, й ўсе жонкі мужам абед нясуць,
Багатыр і п’є, гуляе. (2)

Песня воспроизведена здесь по изданию: *Эвальд Э. В.* Белорусские народные песни, 1941 (на обложке 1940), с. 58. Сборник издан Институтом литературы Академии наук СССР, как первый труд в предположенной серии “Песни народов СССР” под редакцией Е. В. Гиппиуса (сборники других народов в названной серии пока не появились). Что настоящий сборник составила З. В. Эвальд, сообщено на 4-й странице. Там же дана справка: “Тексты на белорусском языке под редакцией М. Я. Гринблата”. Характер редакции М. Я. Гринблата разъяснил в предисловии Е. В. Гиппиус (на с. 7 внизу и 8): песенные тексты “излагались на национальном литературном языке без сохранения всех основных диалектологических особенностей”; “словарные архаизмы и особенности песенного языка сохранялись в тех случаях, когда “приведение к формам литературного языка” разрушало бы форму народного стихосложения.

Эта же песня фигурирует в изданном Академией наук Белорусской ССР сборнике: “Песні беларусскага народа”, т. 1, склаў М. Я. Грынблат. Музыкальная рэдакцыя Е. В. Гіпіус і З. В. Эвальд. Мінск, 1940. – С. 121. – № 82. В издании Академии наук СССР музыкальный текст рассматриваемой песни более тщательно отредактирован и прокорректирован. От музыкального редактора сборника Академии наук БССР

проф. Е. В. Гиппиуса я получил разъяснение, что клише состояло из трех кусков и при печатании они были сложены ошибочно; при чтении четвертый и шестой такты нужно было переставить один на место другого.

Кроме того, в музыкальном тексте этой песни в издании Академии наук СССР имеются уточнения. Но является ли уточнением отсутствие знака ферматы, фигурирующего в издании Академии наук БССР на третьей четверти 3-го и 5-го тактов, это остается под вопросом.

Словесный текст в обоих изданиях различается лишь тем, что в издании Академии наук СССР больше знаков речевых ударений. Акценты, отмеченные этими знаками, – все они приходятся на второй такт – не соответствуют речевым. Несовпадение речевых и музыкально-ритмических акцентов в народных песнях – явление слишком обычное, оно в записи текстов вообще не отмечается. В данном случае знаки ударения поставлены не для того ли, чтобы засвидетельствовать наличие музыкально-ритмических акцентов в начале такта и на третьей доле? Это свидетельство могло быть признано нужным ввиду того, что такие согласные с школьной теорией акценты отнюдь не являются обычными в народных песнях.

Здесь в воспроизведении текста ударения поставлены согласно изданию АН СССР. Повторение каждого четного стиха обозначено таким способом, как в издании АН БССР.

По содержанию текст – явно фрагментарный.

Песня записана М. Я. Гринблатом в 1937–1938 г. посредством фонографа в селе Якимовичи Мозырского района с исполнения двух женщин, 54 и 20 лет, и *смешанного* хора (соединяю сведения, содержащиеся в обоих изданиях). Следует понимать, что обе женщины, названные в обоих изданиях, были запевалами; одновременно, совместно, или поочередно – не разъяснено.

Цитируемая белорусская многоголосная песня не имеет никакого сходства собственно в музыкальном отношении ни с украинской, записанной мною, ни с белорусской одноголосной, воспроизведенной здесь [“Ой цякла рэчка, ой цякла быстра”, № 27-к]. Зато она имеет черты ритмического сходства с украинской многоголосной [“Та туман яром, та туман яром”, № 18-к], а также с украинской, приведенной в сборнике ДЛВ [“Тече річка с-під гаєчка”, № 20-к] (надеюсь, что после прои-

зведенных здесь анализов можно не перегружать предлагаемую работу точными разъяснениями этих черт).

Отмеченное явление получает особое значение в сопоставлении с тем замечательным фактом, что одноголосные напевы песни наймита, записанные в Пенязевичах, – в восточной части Житомирской области [№ 364(223)], – и в бывшем Пружанском уезде Гродненской губернии [№ 27-к] находятся в теснейшем родстве. Мы имеем здесь дело с одним из многочисленных случаев, когда многоголосная форма не рождается из одноголосного напева той же (в смысле *поэтического* произведения) песни, а создается вновь независимо.

Предвижу такое возражение: Г. Р. Ширмой песня записана в одноголосной форме лишь потому, что ему не пришлось слышать ее в совместном исполнении нескольких певцов. Здесь мне приходится сослаться на следующие источники.

Во-первых, в 1929 году, изучая в Минске рукописный архив, впоследствии перешедший к Академии наук БССР и по время войны погибший, я читал в собрании записей композитора – уроженца бывшей Гродненской губернии, что совместное пение, какое он слышал там, было всегда унисонное; он припоминал лишь один случай двузвучия (но не двухголосия, проводимого в целой песне). Свидетельство это по сведениям, какие я получил о собирателе, относится к первым двум десятилетиям нашего века.

Во-вторых, сравнительно недавнее господство одноголосия в западных областях Белоруси удостоверял в беседе очень крупный знаток белорусской народной музыки Г. И. Цитович [40].

В музыковедческих сопоставлениях следует не игнорировать, а выдвигать на первый план характер исполнения; к сожалению, это чрезвычайно редко бывает возможно. Исполнение Максима определено мною в сборнике 1922 года словами "mesto e semplice". Простота – общее свойство его исполнения; в данном случае мне казалось необходимым подтвердить это свойство для того, чтобы предостеречь, что в его mesto не было ни малейшего налета нарочитой выразительности, ни тени манерности, столь привычной в современной городской вокальной культуре, что даже тем немногим певцам, которые стремятся от нее отделаться, это стоит большого труда и полностью лишь в исключительных случаях удается.

Мне следовало еще добавить обозначение piano. Максим пел мне вообще негромко; песню наймита он спел еще более слабым голосом, можно сказать упавшим; он, исполняя ее, был как бы в подавленном настроении.

Выше было сказано, что понятия "грусть", "меланхолия" неприменимы к способу исполнения Максима. Этому отрицательному определению не противоречит данное мною в издании 1922 года определение mesto. Пользуясь тогда лишь итальянскими терминами, и обдумывая их, я отверг определения con dolore, con tristezza, lugubre, и мне показалось, что и mesto не подходит. Из русских выражений, приходящих на память, не подходит ни "печально", ни "уныло", ни "мрачно", ни "угрюмо". Более соответствовали бы выражения "сумрачно", "пасмурно", но и они не удовлетворяют. Слишком широкое и само собою разумеющееся определение "безрадостно" имело бы, по крайней мере, то преимущество, что не создавало бы неточного представления. Полагаю, что в случаях, когда не найдено положительного определения, опубликование ряда исключаемых определений предпочтительнее, чем полный отказ от определения.

Здесь следует отметить, что, насколько можно было судить по скупым сообщениям Максима, рисуемое в песне положение наймита не было им лично испытано. Он в молодости был наемным сельскохозяйственным рабочим, но у крупных помещиков. Впрочем, определенно поставить ему вопрос я не догадался.

Конечно, для того, чтобы мое впечатление от исполнения песни Максима имело достаточную цену для выводов, следовало бы узнать, не пришел ли Максим ко мне в подавленном состоянии, вызванном какой-нибудь причиной из иной сферы его жизни, не идейно-художественной. Попробовать узнать это, расспросить Максима – мне не пришло в голову. Сам он, как я уже упоминал, не был экспансивен, и к песням не прибавлял комментариев ни общественного, ни личного характера.

Насколько помню, песню, о которой идет речь, Максим исполнил в начале сеанса, затем он "распелся", и тонус его повысился (обычно я записывал с его голоса 4 песни в один сеанс).

Может быть, для проверки значения того, что я наблюдал, следовало снова попросить Максима спеть ту же песню в другой день, в момент, когда его настроение было явно бодрое?

Изменилось ли бы оно сразу, если бы он по моей просьбе переключился на песню наймита?

Однако такой психологический эксперимент в условиях небытовых, исключительных был бы мало убедителен. В быту, вероятно, потребность спеть песню подобного содержания появлялась у Максима именно тогда, когда им овладевала тоска. Если когда-нибудь в быту случалось, что, несмотря на его веселое настроение, его кто-нибудь просил спеть именно песню о тяжелой жизни наймита, такие случаи, можно думать, были необычны, и певец мог в просьбе отказать.

Если характер исполнения песни наймита, какой я узнал благодаря Максиму, в художественной жизни народа был типичным, то, полагаю, только потому, что эта песня бытовала как *сольная*.

С напевом, записанным с голоса Максима [№ 364(223) "Да тече рiчка да невеличка"], сближается до известной степени признаками ритмической формы напев песни "примака", записанный на территории Белорусской ССР. Песня эта приводится ниже [см. № 29-к]. По поэтическому содержанию она может быть полностью объединена в один общий тип с вариантами песни наймита.

"Словарь белорусского наречия", составленный И. И. Носовичем[27], дает лишь одно значение слова "примак": "зять, принятый в дом тестя". Подобным образом объяснено слово "примак" (и "примака") в "Толковом словаре" В. Даля и "Толковом словаре" Д. Ушакова. В "Словаре украинского языка" Б. Гринченка слово "приймак" (также "приймака") объясняется сначала как "приемыш"; толкование "муж, перешедший в семью жены" (формулировка неадекватная) там – на втором месте. Значение "приемыш" подтверждается в "Словаре украинского языка" Б. Гринченка лишь пословицей "приймацi – як собацi: собака у приймах був та й хвоста забув". Примера же употребления слова "приймак" в смысле "муж, перешедший в семью жены" не подкрепляется примером. Пользующийся словарем из этого может заключить, что пословица характеризует

[27] Издание "Отделения русского языка и словесности Академии наук". – С.ПБ., 1870.

положение принятых с детства, “годованців”[28], но не мужей. Вряд ли, однако, положение примака-мужа в старом быте украинского крестьянства было значительно лучше, чем положение приймака-годованця и лучше, чем положение принятого мужа в соответствующем белорусском и великорусском быте. Пословица, которая Б. Гринченком была отнесена только к приемышу, в великорусском варианте определенно относится к зятю, – ее мы встречаем в следующем свидетельстве:

“Одним из характерных явлений старого семейного быта было принятие в дом “зятя”, причем в зятья обычно шли бедняки или сироты, и их положение в семье было крайне приниженным и тяжелым. Недаром сложилась пословица: “Зятина шуба всегда под лавкой”, или – при виде бесхвостой собаки – “Должно быть в зятьях была, что хвост сбыла”.

Принятие в дом зятя – явление, широко распространенное и в современном быту. Характерно, что в хуторе Соловьевском (колхоз “Большевистское знамя”) за последние три года принято из разных, в большинстве случаев близлежащих населенных пунктов 15 зятьев. Как нам неоднократно приходилось слышать, в колхозе “Большевистское знамя” в зятья идут охотно, да и сами девушки не желают уходить из своего благоустроенного зажиточного колхоза. Заинтересован в этом и колхоз, так как он приобретает в свой коллектив мужскую и в большинстве случаев квалифицированную силу. Это новое общественное лицо “зятя”, влачащего в прошлом столь жалкую участь, определяет и иной характер взаимоотношений, основанных в настоящее время на равноправии и уважении”[29].

В “Словаре белорусского наречия” И. Носовича приводится пословица “Доля примацкая собацкая” и поговорка “Примак той же паробок”[30]. Слово же “паробок” (и “паробок”) истолковано, как “годовой наемный работник”; примеры таковы: “В паробки нанявся” и “Хороший господарь! Двух паробков

[28] Словарь української мови / Ред. Б. Грінченко. – Т. 1: “Годованець” – “воспитанник, вскормленник”. [Ця виноска К. Квітки позначена в тексті, але сама відсилка на Б. Грінченка виявилася пропущеною. – *Упоряд.*].

[29] *Крупянская В. Ю.* и *Старцева Л. А.* Фольклор колхозной станицы (По материалам Сталинградской фольклорной экспедиции). – “Советская этнография”.–1949. – № 3. – С. 74. [Велику цитату подаємо курсивом, оскільки в іншому разі її частини можуть сприйнятися за авторський текст. – *Упоряд.*].

[30] *Носович И. И.* Словарь белорусского наречия. – С. 504.

примаець"[31]. Местность и источник под каждым словом и примером в словаре не обозначены. Также и в "Словаре украинского языка" Б. Гринченка при слове "парубок" дано, на третьем месте, значение "наемный работник".

Песня, по поводу которой представляются эти справки, оканчивается словами "мне примацкая служба надоела".

Вполне понятно слово "служба", понятно и общее сходство этой песни, по содержанию, с наймитскими.

Записали ее в 1934 году в деревне Тонеже Туровского района Полесской области Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд при помощи фонографа. Запись опубликована в сборнике белорусских песен, составленном З. В. Эвальд[32].

При изучении текста песни следует иметь в виду разъяснения, содержащиеся в предисловии, рассчитанном на серию сборников песен *разных* народов СССР. К сожалению, не учтено, каким образом осуществлены общие изложенные в предисловии принципы при составлении именно данного сборника. Приводятся выдержки из этих разъяснений:

"В целях наиболее точной записи песенных текстов на национальном языке работа по записи национальных текстов в экспедициях осуществлялась по возможности специалистами-лингвистами. На стадии собирания тексты записывались, как правило, с соблюдением диалектологических особенностей с тем, чтобы обеспечить возможность научной проверки при принятии в серии изложений текстов на национальном литературном языке"[33]. "Особенности песенного языка, приведение которых к формам литературного языка разрушает форму народного стихосложения, везде сохранялись". "Уточнение записей в узкоспециальном научном смысле (фонетическая транскрипция..., сохранение всех диалектологических особенностей...) избегалось везде, где такое уточнение могло превратить запись народной песни в узкоспециальный научный документ, недоступный для использования в художественной практике"[34].

[31] Там же. – С. 393.

[32] Песни народов СССР. Музыкально-фольклорная серия под ред. проф. Е. В. Гиппиуса. – Белорусские народные песни / Сост. З. В. Эвальд. – Москва–Ленинград, 1941.

[33] Там же. – С. 7.

[34] Там же. – С. 8

Редактором “текстов на белорусском языке” был М. Я. Гринблат (насколько известно, не лингвист, но этнограф, хорошо знающий белорусский литературный язык). Произведены ли самые записи лингвистом-диалектологом, в сборнике не сообщено, не сообщено также, в каком учреждении находятся записи, в которых сохранены диалектные особенности и возможно ли их увидеть с исследовательской целью.

Согласно картам территории белорусского языка, которые составил академик Е. Карский[35], село Тонеж Туровского района находится за пределами этой территории, на территории *украинского* языка (его северного наречия)[41]. Е. Карский был белорус по происхождению и очень много занимался белорусским языком и белорусской народной словесностью.

Конечно, со времени составления им упомянутых карт, вследствие перехода школ на белорусский язык и распространения печатных изданий на белорусском языке, в селе Тонеж, как вообще в южных частях Полесской, Пинской и Брестской областей БССР, должны были произойти изменения в сторону приближения к формам белорусского литературного языка. Настоящее замечание отнюдь не имеет цели повлиять на практику: единственная его цель — содействовать выяснению действительной стиховой формы изучаемой песни и вообще историческому ее пониманию.

Запись песни приймака опубликована в таком виде[42]:

29-к

♩ = 80

1.Эй, за жу -- ры --лась да ка - лі - нань - ка, што я - гад не ма - е.

[35] В 1 томе его труда “Белоруссы”. — С.Пб., 1903, во 2-м выпуске “Трудов по изучению племенного состава населения России”, изд. Российской Академии наук, Петроград, 1917, и в “Курсе белоруссоведения”, изд. Белорусского политотдела просвещения национальных меньшинств Народного Комиссариата просвещения. — Москва, 1918—1920.

В “Русском филологическом вестнике”.—1905. — Т. LIII. — В. 1. — № 1, помещен ответ Карского на замечания А. И. Соболевского по поводу этой карты.

Var.

8... Эй, да хто ў пры(і)-мах не бы - ва···е,

Var.

8... той го - ра(а) да не ма...[е].

не ма...[е]. 2.Той го - ра не ма - е.

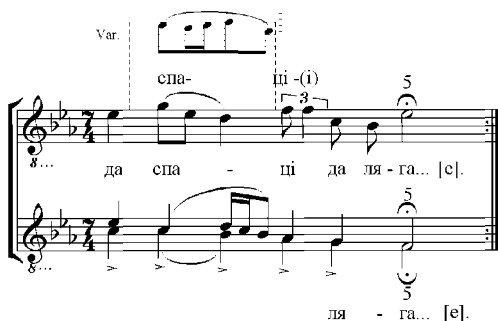
Var.

Var.

да

8... Эй, да той ку - ла - чэ-н(і)-ку пад га - лоў-ку,

Var.



1. Эй, зажурылась да калінанька,
Што ягад не мае.
Эй, да хто ў прымах не бывае,
Той гора не мае.
2. Той гора не мае.
Эй, да той кулаченьку пад галоўку
Да спаці лягае.
3. Да спаці лягае.
Эй, запрог сівыя валы
Да едзе араць.
4. Да-й едзе араць.
Эй, прыказывае сваёй жонцы
Прыносіць абедаць.
5. Прыносіць абедаць.
Эй, арэ прымак, арэ прымак,
Да ў край пазірае.
6. Да ў край пазірае.
Ўсе ды жонкі абед нясуць,
А маей нямае.
7. А маей нямае.
Эй, як прыносіць яго жонка
Да-й боршч з лебядою.
8. Да-й боршч з лебядою.
Эй, да як не хочаш баршчу есці,
То еж хлеб з вадою.
9. Да-й еж хлеб з вадою.
Эй, запрагае прымак валы
Да едзе дадому.

10. Да едзе дадому.
Не успевў прымак ў сені ўлезьці,
Ў сені ўлезьці.
11. Да у сені улезьці.
Эй, загадвае да яго жонка:
−Нясі свінням есці.
12. Да-й нясі свінням есці.
Эй, да бадай свінні паздыхалі,
А хата згарэла.
13. А хата згарэла.
Эй, да як мне жа прымацка
Служба надаела.

Запись напева следует читать на октаву ниже того звуковысотного уровня, какой указывается скрипичным ключем. В сборнике, из которого она взята это обозначено посредством второго скрипичного ключа, поставленного вслед за обычным, − рядом (объяснение на с. 109 сборника). Такой графический способ, однако, до сих пор остается слишком мало известным даже в Москве, где знание его распространяется устной передачей. Опыт показывает, что он не имеет преимущества наглядности, − сам по себе непонятен; разъяснение не вызывает непосредственных одобрительных отзывов; после разъяснения лишь пассивно подчиняются авторитету. Между тем цифра 8, поставленная внизу, даже без обычной пунктирной горизонтальной линии, обладает преимуществом общепонятности[43].

Знак $\overset{>}{\mathsf{V}}$, употребленный в подлиннике для отметки короткой перемены дыхания (см. объяснение на с. 109 сборника АН СССР, в последних строках, самый знак там не изображен) заменен здесь при воспроизведении записи более простым знаком V, употребленным с той же целью в иных научных записях (напр., в записях Ф. Колессы и Ст. Людкевича[44]). Добавление сверху знака >, имеющего в общепринятом музыкальном письме иное значение, также обычно вызывает недоумение[36].

[36] (Примечание, предназначенное для имеющих возможность и желание сличить представляемое здесь воспроизведение с музыкальным текстом сборника АН СССР).

Кроме указанных здесь, сделаны также отступления от принципа точного воспроизведения печатного нотного текста.

Каждая строфа, начиная со второй, состоит из:

• сцепляющего запева (см. 7-й такт), в котором повторяются слова последнего стиха предыдущей строфы;

• первого стиха, в основном 8-сложного, состоящего из двух, в основном 4-сложных полустиший (см. 8-й и 9-й такты), и

• второго стиха, в основном 6-сложного (см. 10-й такт).

Сопоставляя тексты, воспроизводимые здесь по изданиям, в которых стихи расположены по строкам, как 8-сложные (как в основном 8-сложные) и 6-сложные (как в основном 6-сложные), я употребляю обозначения "8-сложный" стих, желая облегчить чтение анализа с постоянным обозрением текстов. Раньше, где воспроизводились для сравнения тексты, в которых стихи, в основном 14-сложные, разлагающиеся на 8-сложную (4+4) и 6-сложную группы, расположены в одну строку (см.

В 6-м такте устранены восьмые ноты, отличающиеся в печатном оригинале меньшей графической величиной (таким способом обычно обозначаются вариации). Эти восьмые употреблены для обозначения раздробления первой доли (во всех голосах) и пятой доли (в нижних голосах). Раздробление необходимо лишь в случае употребления сборника с практической целью исполнения в русском переводе, который в сборнике, изданном АН СССР, помещен под нотами ниже текста, отредактированного по нормам белорусского литературного языка, — в переводе оказалось больше слогов. Для белорусского текста вариация с раздроблением здесь не нужна. Сохранение же в настоящей работе знаков музыкального письма, добавленных в оригинале исключительно с целью указать способ "подтекстовки" там, где русский перевод отличается количеством слогов, лишь усложняло бы и затрудняло схватывание читателями стихового и музыкально-ритмического размера подлинной народной песни.

По тому же соображению лига, соединяющая вторую и третью четверти того же 6-го такта в нижних голосах, представлена здесь в обычном начертании; в печатном оригинале она изображена пунктиром в виду того, что ее следует игнорировать при исполнении песни в переводе на русский литературный язык (в переводе стих, умещающийся в пределах 7-го такта, — не 7-сложный, а 9-сложный)[45].

При копировании 5-го такта пунктирная лига, соединяющая в оригинале пятую и шестую доли, вовсе уничтожены, так как она имеет смысл лишь в случае исполнения песни на слова русского перевода, — там на этот такт приходится в верхнем голосе не четыре слога, а три.

В 7-м такте вторая лига, в печатном оригинале протянутая слишком далеко и соединяющая пятую и шестую доли, здесь сокращена таким образом, что она соединяет лишь три ноты, приходящиеся на пятую[46] долю, соответственно правильной группировке нот по слогам обрисовывается в изображенной мелкими нотами вариации над этими тремя нотами. Эта поправка утверждена словесными разъяснениями редактора сборника АН СССР проф. Е. В. Гиппиуса.

В конце записи поставлен пропущенный в музыкальном тексте сборника АН СССР знак повторения.

с. [...]) [47], я называл стихом 14-сложный ряд. Считать ли стихом более сложный и длинный ряд или более короткий — это в некоторых случаях лишь вопрос удобства, а не принципиальный. Если читатели найдут, что удобнее выдержать один принцип во всем труде, он будет перередактирован.

При построении первого (в основном 8-сложного) стиха вставляются слова "эй" и "да" (в 6-й строфе "ды") [37].

Эти слова иногда нужны для восполнения стиха до 8-сложной нормы — так в 6-й строфе ("ўсе ды жонкі абед нясуць"), так и в 3-й строфе ("Эй, запрог сівыя валы" — единственный в данной песне случай, в каком 8-сложный стих не выявляет строения 4 + 4).

По большей же части слова "эй" и "да" добавляются *сверх* 8-сложной нормы, или стих расширяется. Слово "эй" часто служит для усиления выразительности. Из потребности в этом усилении, наверное, и возникла манера вставлять это слово, — манера, приведшая к утверждению новой слогочислительной нормы. В последней (13-й) строфе оба слова "эй" и "да" нужны для усиления выразительности, и для восполнения слогочислительной нормы, но для последней цели они оказываются недостаточными, — пришлось вести еще одно слово "жа" (= "же"), которое, кажется, здесь имеет лишь значение ритмического средства стихосложения.

Расширение стиха оказывается ритмически неоднообразным.

В напечатанной нотной записи показано (см. 3-й такт [пример 29-к]), как исполнялась в пении 2-я строфа, в которой было произведено расширение, — в состав стиха, первоначально 8-сложная норма которого представлена словами "кулаченьку пад галоўку" введено еще три односложных слова "эй да той". Получился 11-сложный стих — первое его полустишие, в основе 4-сложное, стало 7-сложным. 11-сложных стихов в тексте песни больше нет, — соответственные стихи следующих строф состоят из 8—10 слогов. Таким образом, напечатанная запись

[37] Такая форма распространена в *восточнобелорусских* говорах, в область которых Туровский район не входит, но утверждена ли она, как литературная (вспомним, что по объяснению редактора песенные тексты изложены на национальном литературном языке, см. предисловие с. 8), и если утверждена, то по какому правилу белорусского литературного языка она должна быть употреблена в следовании "ўсе ды жонкі"?

напева не указывает точно, как исполняются следующие строфы; о деталях приходится строить предположения.

Задача легко разрешается лишь в отношении соответствующего стиха 8-й строфы, так как стих этот—10-сложный, и строение его подобно строению 10-сложного стиха первой строфы, подписанного в нотной записи под 4-м и 5-м тактами. Этим отрезком записи можно в данном случае руководствоваться. Несмотря на то, что в общем 1—6 такты показывают лишь наполнение 1-й строфы, но не следующих. При этом надо сделать исправление печатного текста — заменить слоговым “у” неслоговое “ў”, поставленное явно по ошибке. Слогово-временная схема такова:

30-к

(слова 1-й строфы) Эй, да хто у прый - мах не бы - ва - с

(слова 8-й строфы) Эй, да як не хо - чаш бар - шчу есь - ці

Догадываемся, что пунктирная лига, соединяющая в нижних голосах первую и вторую долю, должна быть принимаема во внимание при исполнении стиха “Эй, прыказывае сваёй жонцы” (см. 4-ю строфу): на второй доле, вероятно, верхний голос вставлял слово “да”, а нижние голоса не вставляли.

10-сложный стих 11-й строфы нельзя приравнивать к стиху, подписанному под 4—5 тактами, так как строение обоих стихов не тождественно. Обозначая цифрой 1 односложные добавляемые слова, цифрой 4—4-сложные группы основной смысловой части стиха, представляем различие таким образом[48]:

10-сложный стих 1-й строфы: 1 + 1 + 4 + 4
10-сложный стих 11-й строфы: 1 + 4 + 1 + 4

В народном пении варьирование производится с большой чуткостью к подобным различиям стихотворного строения.

Соответствующие стихи 5-й, 7-й и 9-й строф — 9-сложные (1+4+4). Соответствующие же стихи 3-й, 6-й и 13-й строф — 8-сложные (8-сложный стих 3-й строфы, как было указано, не расчленяется на 4-сложные полустишия, стихи же 6-й и 13-й строф расчленяются). Приспособляя к исполнению этих стихов отрезок напечатанной записи напева, к которому подтекстован

11-сложный стих (см. 8–9 такты), можно было бы построить такие предположения:

1. Возникает какая-то вариация напева, характеризуемая сокращением ритмического пространства, занятого в напечатанной записи 8-м и 9-м тактами. Мысль о таком сокращении появляется потому, что трудно себе представить, каким способом могло бы производиться растяжение 9-сложного, особенно же 8-сложного стиха на это ритмическое пространство без грубого нарушения нормы соотношения напева и слогочислительного размера, – нормы, судя по записи, какую присваивает данной песне художественная практика данного хора.

2.8-сложные стихи в песенном исполнении расширялись до 10-сложной нормы посредством добавления слов "эй", "да", но эти слова при записи были опущены.

Препятствием к принятию второго предположения является то, что в 13-й строфе слова "эй да" уже использованы для достижения 8-сложной нормы, и новое добавление обоих этих же слов для достижения 10-сложной нормы ("эй да, эй да") было бы приемом, не подтверждаемым никаким иным примером в песнетворчестве восточных славян.

Впрочем, не исключается предположение, что певец, исполнявший верхнюю партию, имел индивидуальную склонность к чрезмерному уснащению песни вставками, – слово "да" было употреблено им как добавление к предыдущему стиху (см. конец 9-го такта), хотя непосредственно за этим ему пришлось произвести ту же вставку – уже вместе с хором, как начальное слово следующего стиха (см. начало 10-го такта). Затем, между третьим и четвертым слогами того же стиха, подписанного под 10-м тактом, опять в верхнем голосе появляется "да" в соответствии с раздроблением 5-й доли такта на две восьмые; в то же время в нижних голосах эти сопряженные с раздроблением вставки не производятся. Вставки не воспроизведены в тексте, напечатанном отдельно от нот (не непосредственно под нотами), и нет ясного указания на то, что подобная вставка производилась в дальнейших строфах. Надо полагать, что производилась. Однако в 5-й, 7-й и 13-й строфах аналогичная вставка невозможна, там словораздел 6-го стиха приходится не между третьим и четвертым слогами, а между вторым и третьим. Каким же образом вставка производилась в этих стро-

фах? При предположении, что вставка вовсе не производилась, мы ожидали бы видеть то или иное обозначение того, что две восьмые на 5-й доле могут приходиться на один слог.

6-сложная норма стиха соблюдается точно в запевах как в первом (см. 3-й такт – 2-й стих), так и в сцепляющих (см. 7-й такт). В конце же строф, как показывает нотная запись (см. 6-й и 10-й такты), последний слог отпадает. Это, конечно, не дает основания определять стих, как 5-сложный – шестой слог "подразумевается", а иногда, вероятно, частично произносится.

В верхнем голосе, вследствие добавления слова "да" оказывается шесть полностью произносимых слогов.

В тексте, подписанном непосредственно под нотами, зарегистрировано лишь отпадение слога, состоящего лишь из одного гласного звука. В тексте, не подписанном непосредственно под нотами, видим *5-сложный* стих "да едзе арацьʼ" (см. 3-ю строфу), но также и 6-сложный стих с иной формой неопределенного наклонения – "есці" (см. 11-ю строфу); встречается также форма неопределенного наклонения "ўлезьці" (см. 10-ю строфу).

Полагаю, что на самом деле не имело места сознательное употребление различных форм неопределенного наклонения – на "ць" и на "ці" – в связи с намерением осуществить в одном случае 5-сложную, в другом же случае 6-сложную форму стиха. Вероятно, происходило сильное редуцирование гласного звука последнего слога, – явление, обычное в украинских песнях после ферматного удлинения предпоследнего слога, – предшествовавший же согласный звук последнего слога был слышен отчетливо. Если звукозаписью были схвачены все строфы песни до конца, и запись текста производилась с фонограммы, можно предположить, что конечный гласный то вовсе не прослушивался, то слабо прослушивался. Вернее, транскрипция третьей строфы происходила под воздействием того, что было выслушано из фонограммы, дальнейшее же отредактировано без контрольного прослушивания.

5-сложный стих "Да едзе арацьʼ" фигурирует в тексте еще раз, – как запев 4-й строфы. 5-сложность дает основание предполагать ошибку в записи или в редакции: в запеве отпадения последнего гласного звука вообще не происходит, – по крайней мере, не зарегистрировано записями украинских и южнобелорусских песен.

Форма запева показана в 7-м такте. Шестой слог там соединяется с музыкальным звуком, обозначенным четвертной нотой, и должен быть слышен отчетливо. Очевидно, написание стиха автоматически перенесено из третьей строфы на запев четвертой строфы, хотя нотная запись показывает, что редукция конечного гласного происходит лишь в конце строфы, но не в сцепляющем запеве.

Пунктирная лига, связывающая в 7-м такте ноты. Приходящиеся на третью долю, по разъяснению проф. Е. В. Гиппиуса, показывае исполнение запева 12-й строфы: он не 6-сложный, как в запеве 2-й строфы (т.е. как стих, подтекстованный под нотами в пределах 7-го такта), а 7-сложный, и в этом случае, как вытекает из упомянутого разъяснения, три ноты, о которых идет речь, связываются на третьем слоге, что обозначено пунктирной лигой, лига же, обозначенная обычной непрерывной линией и соединяющая ноты 2-й и 3-й доли, при чтении нотной записи в связи со словами 12-й строфы должна быть мысленно зачеркнута.

Особое затруднение представляет стих “прыносіць абедаць” в окончании 4-й строфы. Здесь, вероятно, происходила не редукция конечного гласного, а отпадение части слова, транскрибированной как “даць” (полагаю, что эта часть слова в местном говоре состояла не из одного слога, а из двух).

Также при повторении этого стиха (с добавлением слога “да” в запеве 11-й строфы) недостаточное количество слогов — пять — оказывается потому, что звук “у” в последовательности “да у сені” ошибочно изображен как неслоговой [“да ў сені”]. На самом деле он наверное был слоговым и передать его следовало знаком “у”, а не знаком “ў”.

Вариации, изображенные в 4-м такте, вероятно, следует понимать как свидетельство того, что песня была сфонографирована дважды, ибо при однократном исполнении в этом такте не могли иметь место вариации — этот такт принадлежит к той — начальной — части напева. Которая в продолжение исполнения песни не повторяется. Все последующие строфы исполняются так, как показано в 7—10- тактах нотной записи.

В пределах третьей доли 7-го такта над нотами *фа* и *ре* стоят точки; при этом все три ноты, приходящиеся на третью долю,

соединены лигой [38] ; над нотой *ми*, фигурирующей в записи между *фа* и *ре*, точки нет. Проф. Гиппиусом разъяснено, что таким образом пришлось обозначить особый способ исполнения.

В последнем стихе 10-й строфы, очевидно, ошибочно написание "ўлезці". Оно внушает, что стих исполнялся по такой ритмической схеме:



31-к

На самом деле "у" в последнем слове должно быть *слоговое*, — стих исполнялся несомненно по схеме [39]:



32-к

Обратим внимание на начертание "у пры(і)мах" (см. 4-й такт); в тексте, напечатанном отдельно на с. 61, — "примах" [40]. Здесь "і" поставлено в скобках (также в слове "кулачен(і)ку", см. 8-й такт, в обычной речи — "кулаченьку"). Чтобы понять, как следует, это начертание, нужно принять к сведению, что на украинском языке это выражение звучит "у приймах".

Это — малозначительная деталь.

Существенная ошибка заключается в том, что здесь, в 4-м такте вся пятая доля, изображенная четвертной нотой при темпе ♩= 80, в подтекстовке занята знаком *неслогового* звука "ў" (этот же знак воспроизведен и в соответствующем месте текста, напечатанного отдельно, с. 61). Неслоговой звук не может длиться столь значительное время. Собственно, в данном случае безразлично, был ли действительный язык песни определен редактором, как белорусский, или нет.

---

[38] Имеется в виду лига обычного вида, связывающая эти три ноты между собой и с нотой, приходящейся на 3-ю долю такта; о другой лиге, пунктирной, соединяющей лишь три ноты, приходящиеся на 3-ю долю такта, речь была выше.

[39] Обсуждавшийся выше вопрос о том, производилась ли в верхнем голосе вставка слова "да" и роздробление 5-й доли, здесь оставляется в стороне.

[40] К. Квітка подає сторінку за вище згаданим збірником: "Песни народов СССР. Муз.-фольклорная серия под ред. проф. Е. В. Гиппиуса. — Белорусские народные песни. — Москва, 1941. — *Упоряд.*

У изучающего могут еще возникнуть вопросы:

1. По окончании сольного запева запевала поет нижнюю партию с хором или верхнюю один?[41]

2. Запев 12-й строфы оказывается единственным 7-сложным во всей песне; если экстраординарный[49] слог, появляющийся сверх 6-сложной нормы, умещается в этой строфе посредством уничтожения лиги, как объяснено выше, то в какой строфе происходит вставка экстраординарного слога посредством показанного в записи раздробления первой четверти 7-го такта на две восьмые?

3. Означает ли двойная лига на третьей доле 6-го такта скольжение от *фа* до *до* в виде портаменто. Наподобие того, как скольжение обозначено двойной лигой в 4-м такте, или же верхняя лига по ошибке переписчика или гравера ограничена пределами третьей доли, на самом же деле она должна быть длиннее нижней, – должна соединять вторую долю с первой?

4. Принадлежит ли слог "да", помещенный над вторым голосом в 6-й доле 5-го такта белорусскому тексту или переводному русскому?

Напев записанной в Тонеже песни примака в ритмическом отношении имеет такие признаки сходства с напевом песни наймита, записанной в Пенязевичах:

1. Стиховая слогочислительная форма в основе (4+4)+6.

2. Растяжение второго ординарного слогового времени и раздробление первоначального первого слогового времени, связанное с добавлением односложных слов "эй", "да" в первом, в основе 4-сложном полустишии каждого 8-сложного стиха:



33-к

– см. первый такт в записи той и другой песни.

---

[41] На с. 137 сборника АН СССР сообщено, что песня "записана от В. Д. Венгуры, 29 лет, и мужского хора". Возрастной состав хора не определен. Названное лицо, очевидно, было запевалой; такая фамилия сама по себе не указывает пола; что это был мужчина, следует заключить из общего объяснения на с. 109, что два скрипичных ключа ставились при нотировании мужского голоса без оговорки, а при нотировании женского голоса – с оговоркой; оговорки в печатном оригинале при этой нотации нет.

3. Растяжение второго ординарного слогового времени во втором стихе, не сопровождаемое раздроблением первого слогового времени, — см. такты 3—4 в записи, произведенной в Пенязевичах [пример № 364(223)], — этим тактам соответствует 3-й такт в записи тонежской песни примака:

34-к

Пенязевичи
с-пуд си - ньо - го мо - ра

Тонеж
што я - гад не ма - е

4. Сходное в значительной мере ритмическое оформление 4-го стиха каждой строфы пенязевичской песни и 4-го стиха первой строфы тонежской песни:

35-к

Пенязевичи
Той не зна - є го - ра

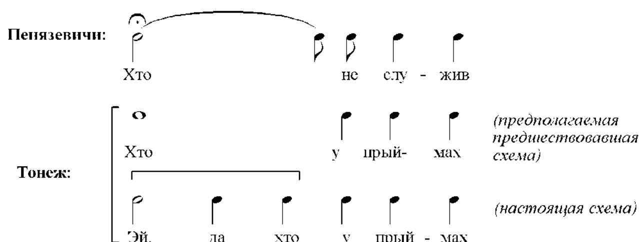
Тонеж
Той го - ра да не ма - [е]

В тонежской песне эта схема остается основной для 6-сложных стихов до конца.

В двух последних схемах длительность второго слога обозначена, как суммарная, мелодическое ее заполнение (лигатура) игнорируется. Длительность же третього слога в схеме пенязевичской песни зображена обозначением связываемого музикального звука — для того, чтобы наглядно показать сходство с тонежской песней даже в орнаментальних элементах ритма: в обох песнях здесь происходит перераспределение слоговых длительностей простейшей и, вероятно, генетически предшествовавшей формы напева, — третий слог получает полуторную длительность за счет четвертого слога, и в тонежской песне это добавочное половинное время заполняется ораментальным, для смысла ненужным, вставляемым сверх стихотворной слогочислительной нормы словом “да”.

5.Увеличение длительности первого слога третьего стиха, обозначенное в записи пенязевичской песни половинной нотой со знаком ферматы и продолжаемое слигованным украшением. Опять таки, в тонежской песне это удлинение связывается с добавлением слов “эй да” сверх слогочислительной нормы стиха. Схемы таковы:

36-к

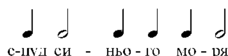


Различие же ритмической формы сравниваемых двух песен определяется прежде всего тем, что тонежская песня – хоровая. Чередование солиста и хора происходит таким образом: солист исполняет первый стих полностью, хор исполняет второй стих, далее солист исполняет междустрофовой сцепляющий запев, хор исполняет следующий стих целиком и так далее до конца песни. Эта форма имеет некоторое сходство с формой песни наймита, записанной в Барышевском районе Киевской области (см. выше [пр. 21-к]), но не тождественна ей.

С чередованием солиста и хора связывается то различие в ритмической форме второго стиха (т. е. *первого* из 6-сложных стихов), что в пенязевичской песне он замыкается регулярной паузой, равновеликой ординарному слоговому времени, в тонежской же песне этой паузы нет. Пауза нужна в сольной песне для дыхания; она не нужна в хоровой песне, так как солист может взять дыхание тотчас после вступления хора.

Можно полагать, что ритмической формой второго стиха (первого из 5-сложных стихов) была в *сознании* пенязевичского певца не семивременная, – не такая, как в тонежской песне (см. схему [пр. 34-к]), а восьмивременная:

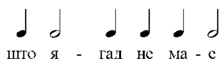
37-к



и перемена дыхания, урегулированная, как пауза всегда одинаковой приблизительно длительности, производилась в счет последнего, увеличенного вдвое, слогового времени, а не сверх слогово-временной нормы стиха.

Такова же была, можно догадываться, предшествовавшая ритмическая форма 6-сложного стиха, которым заканчивается первый, вступительный запев песни, записанной в Тонеже:

38-к



Сокращение же заключительного слогового времени до ординарной длительности произошло вследствие того, что хор стал вступать преждевременно, и эта манера, возникшая как проявление живости темперамента, нетерпеливости, первоначально считавшаяся беспорядочной и лишь допускавшаяся запевалой в виде уступки, получила значение нормы.

Главная ритмическая особенность стиха тонежской песни – увеличение вдвое длительности второго слога второго полустишия группы каждого 8-сложного стиха – не сопряжена ни с хоровой формой, ни с отличием содержания песни.

Выше (с. 18) тонежская песня примака была определена, как принадлежащая к одному типу с пенязевичской песней наймита по поэтическому содержанию; вместе с тем было отмечено, что признаками ритмической формы эти песни лишь сближаются. После произведенного анализа, взвесив общее и различное в ритмическом строении обеих песен, можем обосновать более уточняющее суждение о соотношении ритмической формы обоих песен: тонежскую песню следует присоединить к *иному*, хотя и близкому ритмическому типу. При этом имеется в виду не строфовая форма, – строфовой формой тонежская песня, записанная с хорового исполнения, в котором был применен прием сцепления строф, просто чужда пенязевичской, – а ритмическое строение собственно *стихов*.

Если оставить в стороне строфовую форму и представить предшествовавший способ одноголосного исполнения тонежской песни, она может быть отнесена по ритмическому строению стихов к тому же типу, к которому относится украинская песня, содержащаяся в 7-м выпуске “Збірника українських пісень” Лисенка под № 37. Этот выпуск, изданный в 1911 году, остался мало известным даже лицам, специально интересующимся украинским народным творчеством. Экземпляры его не попали в библиотеки, в которых они были бы особенно нужны, поэтому воспроизвожу здесь, кроме напева, также и полный текст[50].

39-к

Poco moderato

Вчо - ра бу - ла су - бо - тонь - ка, сьо - год - ня не - ді - ля, -

чом на то - бі, най - ми - тонь - ку, со - роч - ка не бі - ла?

Знаки < и > скопированы точно в таком положении по отношению к нотам, в каком они фигурируют в печатном оригинале[51], хотя там графические границы этих знаков с расширенной стороны явно не соответствуют моменту окончания нарастания силы звука и моменту убывания силы звука.

Сочиненное Лисенком фортепианной сопровождеие здесь не воспроизводится.

Где бытовали песни, содержащиеся в 7-м выпуске сборника Лисенка, корда и как они записаны, в издании не обозначено[52]. Что запись была произведена не лично Лисенком (ему принадлежит, кроме фортепианного сопровождения, вероятно, редакция записи), я узнал из устного сообщения В. Ф. Степаненка, заведывавшего книжным магазином, в котором издание находилось на складе: по его словам человек, живший в Бессарабии, после выхода в свет 7-го выпуска высказывал неудовольствие по поводу того, что в издании не отмечено его имя как собирателя. В. Ф. Степаненко в беседе, о которой я вспоминаю (она происходила в 1915 или 1916 году и была очень краткой), не назвал этого человека, по моему впечатлению, не потому, чтобы не желал разглашать |его имя|, а потому, что забыл его фамилию или не старался в свое время ее запомнить.

По характеру мелодий и по языку можно догадываться, что песни 7-го выпуска собраны на Подолье или в близких к Подолью местностях. Подробное изложение этого предположения привело бы к чрезмерному загромождению настоящего труда.

В моей работе “Фольклористична спадщина Миколи Лисенка” (“Збірник історико-філологічного відділу УАН” за 1930 г., с. 40 и 63) в числе лиц, передававших Лисенку свои записи, значится Сергей Венгрженовский, живший в б[ывшей] Подольской губернии (под конец жизни в – Гайсине) и в б[ывшем] Хотинском уезде Бессарабской губернии.

В “Отчете И[мператорской] Публичной библиотеки за 1899 год” (С.Пб., 1903. – С. 104–105) упоминается “Збірник народних пісень. Записані в Подольській губ.” Н. Лысенко (22 листа), – как одно из рукописных сочинений, не разрешенных Киевским цензурным комитетом к напечатанию в течение 1885–1898 годов.

Не содержится ли в этой рукописи песня наймита, о которой идет речь? Не из-за нее ли было запрещено издание всего сборника?

Сообщаю эти данные на случай, если бы кто-нибудь возымел желание заняться выяснением вопроса. При изложении своего предположения я не упускал из виду, что территория бывшей Подольской губернии не совпадала с историческим Подольем.

В пределах первого, третьего и четвертого тактов слогово-временная форма напева, обработанного Лисенком, в основном совпадает с формой песни, спетой мне Максимом. В отличие от пенязевичской песни, спетой Максимом, здесь увеличивается вдвое длительность второго слога второго полустишия (см. вторую и третью доли второго такта), но эта ритмическая черта сближает напев, опубликованный Лысенком, с тонежским напевом.

В общем ритмическая форма песни, содержащаяся в сб. Лисенка, судя по собранным до сих пор материалам, не является характерной именно для наймитских песен; в этой форме сложены также песни на иные поэтические тексты. В сборнике песен, записанных мною с голоса Леси Украинки [42], под № 141 помещена песня, бытовавшая в селе Колодяжном Ковельського района Волынской области:

40-к



В ритмическом отношении отличие от наймитской песни, содержащейся в сборнике Лисенка, состоит лишь в том, что здесь стихи имеют одинаковую слогово-временную форму в окончании – удлиняется предпоследний слог, – а там эта форма появляется лишь в окончании строфы; в окончании первой ее половины, наоборот, удлиняется последний слог.

Слова первой строфы ковельской песни тождественны со словами первой строфы наймитской песни, опубликованной Лисенком, но далее в содержании обоих песен нет ничего общего. Ковельская песня – семейная.

---

42 Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив К. Квітка. – К., 1917. – Ч. 1; К., 1918. – Ч. 2.

Я не имел возможности продолжать обзор песен, напевы которых имеют сходство с приведенными здесь в отношении ритмического строения; сопоставление известных мне напевов, ритмически сходных с рассмотренными {в сборнике 1922 г. укажу на № 708(419)} пока не дает оснований для установления *песенного типа,* который определялся бы общими признаками поэтического содержания и вместе с тем признаками ритмического и мелодического порядка.

В 1901 году мною был записан с голоса Ивана Франка напев песни наймита [сб. 1922 года, № 608 (507)]. Песня эта по форме не представляет признаков сходства с рассмотренными до сих пор, кроме слогочислительного строения (4+4+6).

Аннотация к ней будет сделана в отделе песен прикарпатских областей.

5. Пенязевичи. Вторая песня наймита

В Пенязевичах Максим спел мне – в различное время, в двух близких между собою музыкальных вариантах – еще другую песню наймита, совершенно несходную по форме {см. №№ 365(226) и 366(227)} [...][1].

При издании осталась незамеченной и невыявленной в перечне ошибок такая ошибка переписчика: в вариации, раздробляющей *си* в 3-м такте [пр. № 365(226)] на две шестнадцатых – *ля,* должно быть *соль,* как здесь, в воспроизведении записи[2].

Текст этой песни, записаннный мною с исполнения Максима, таков (до сих пор настоящий вариант текста не печатался)[3].

40-к-1

Andantino

Ой не - ма - є гôрш не - ко - му, як най - ми -ту мо - ло - до - му. Гей, гей! Як най - ми - ту мо - лю - до - му.

не - -є гôрш не - як най - ми - ту -ло- Гей як -ми - ту мо - ло - до-

[1] К. Квітка подає ноти пісні "Да немає гуирш некому" № 365(226), називаючи його "варіант А", – див. збірник. Далі по тексту "Коментаря" на місці вилучених нот стоять квадратні дужки [...]. – *Упоряд.*

[2] Цю помилку виправлено – див. збірник № 365(226). – *Упоряд.*

[3] Мелодію пісні "Ой немає горш некому" К. Квітка в "Коментарі" називає "варіант Б". – *Упоряд.*

1. Ой немає горш некому [4],
Як наймиту молодому.
Гей, гей!
Як наймиту молодому [5].
2. Наймит робить ще й гарує [6], –
Кажуть люде, що гайнує.
3. Ще й хазяїн нарекає,
Шо п'є наймит да й гуляє.
4. – Це ж ти, наймит, волочився,
Шо вечерять опознився?
5. – Яром, яром за товаром,
Стежечками за 'вечками.
6. Стежечками за 'вечками,
А лугами за волами.
7. – Брешеш, наймит, – пришли сами,
Рикаючи, аж до брами.
8. Нема тобі, наймит, слави,
Лягай спати, бо ти п'яни.
9. Розувайся, лягай спати,
Нема тобі вечеряти.
10. А ще наймит не послався, –
Вже хазяїн да й проспався.
11. – Вставай, наймит, годі спати,
Пора воли на ліс гнати.
12. Устав наймит да й вертиться, –
Нема води чим умиться.
13. Слізоньками вон облився,
Да й по тому вон умився.
14. Жене воли да й гукає,
Отця-матір проклинає.
15. – Нащо було нас плодити,
Як немає на чим жити?
16. Нащо було нас кохати,
Як нема над чим пахати?

---

[4] "Некому" – диалектная форма; вообще текст песни внимательно прокорректирован, ошибок нет.

[5] Подобным образом строятся все следующие строфы.

[6] "Гарувати" (не нужно смешивать с "горювати") – значит "тяжело без отдыха трудиться" – см. "Словарь української мови" Бориса Грінченка.

17. Лучче було й потопити,
Як тепера нам служити.
18. Наймит воли випускає, –
Бєли снєжок пролетає.
19. Бєли снєжок пролетає,
Наймит ноги пуднимає[7].
20. Наймит ноги пуднимає,
Отця й матір проклинає.
21. – Нащо ж мати породила
Молодого челядина?
22. Щастя-долі не вділила,
Да й нещастям наділила.

Будем называть эту песню условно второй песней наймита. Отличие ее по начальным ее словам неудобно потому, что получила очень большую известность песня со схожими начальными словами: "Та немає гірш нікому, як тій сиротині"[8]. Также для раньше здесь рассматриваемой песни наймита – ее будем называть первой – начальные слова "Тече річка невеличка" не могут служить названием, ибо такими словами начинаются и песни иного содержания (одна из них содержится в сборнике 1922 года под № 530(401), другая упоминалась в настоящей работе выше [пр. № 19-к]).

Отличия формы второй песни наймита от формы первой песни таковы:

1. Второй стих строфы повторяется. Перед его повторением во всех строфах вставляется неизменное восклицание "Гей, гей!".

2. Слогочислительное строение стиха 4+4 (вспомним, что первая песня обнаруживает расширяющуюся в ее вариантах слогочислительную форму стиха 4+4+6). Во второй песне, исполняющейся Максимом, норма 4+4 устойчива, крайне редко подвергается расширению. Слово "да", которым начинается первый вариант второй песни, равным образом слово "ой", которым кончается второй ее вариант, спетый Максимом, служит не для расширения стиха, а для восполнения нормы 4+4.

[7] Строфы 12–17 Максим вставил при вторичном исполнении, вероятно, объединяя в своем исполнении два известных ему варианта.

[8] *Лисенко М.* Збірник українських пісень. – К., 1887. – В. IV. – № 26. Кстати, отмечу, что этой песни, весьма часто исполнявшейся в дореволюционном быту интеллигенции, никто из крестьян при мне не пел.

Настроение, обнаруживавшееся при исполнении Максимом второй песни, нельзя определить как “удрученное”: ближе будет выражение “беспросветно-будничное”.

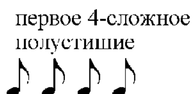
Мое воспоминание о том, что первую песню наймита Максим спел упавшим голосом, не должно внушать представление о *резком* отличии громкостного уровня. Этот уровень при исполнении некоторых песен, в том числе второй песни наймита, был несколько ниже обычного, при исполнении же первой песни наймита — еще ниже. Неравную степень интенсивности нельзя объяснить путем сравнения содержания или музыкальной формы первой и второй песни наймита. Может быть, имела значение та особенность второй песни, что в каждую строфу вводится восклицание “гей, гей”? Читатель вправе представить себе, что этот возглас знаменует самоободрение наймита, создававшего песню. Возможно, что так и было на самом деле, но Максимом этот возглас производился без эмфазы, без особого напряжения.

Второй вариант {№ 366(227)} песни, о которой идет речь, был спет в немного более оживленном темпе, чем первый вариант {№ 365(226)}. Действительное различие было намного меньше того, какое внушается сделанными мною при записи обозначениями “Andante” {№ 365(226)} и “Andantino” {№ 366(227)}. Запись второго варианта была произведена в другой день, и обозначение “Andantino” возникло не таким путем, чтобы я, вызвав в себе воспоминания о том, какой именно темп каким термином был обозначен при записи первого варианта, сообразовался с этим воспоминанием, обозначая темп второго варианта. Наверное, я исходил из тех обозначений, какие сделал в записях, сделанных непосредственно перед записью второй песни наймита в тот же день.

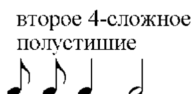
Рассматривая напевы второй песни — как записанные мною, так и содержащиеся в трудах иных собирателей — замечаем три ритмические формы.

В напевах первой группы как первый стих строфы, так и второй стих, равно и повторение второго стиха, имеют в пении ритмическую форму:

первое 4-сложное полустишие



второе 4-сложное полустишие



41-к

Предпоследнему слогу придается длительность вдвое большая, чем предыдущим шести, последнему слогу – вчетверо большая, нередко еще с удлинением, выраженным посредством знака ферматы. Ритмические отклонения от этой типичной формы имеют второстепенное значение.

В варианте **Б** {№ 366(227)} Максим отклонился от представленной здесь формы: последний слог второго стиха не получал четверного удлинения. Но при повторении второго стиха принцип прогрессивного удлинения восстанавливался.

Ритмическая форма напева, записанного Иваном Колессой[9] в селе Ходовичах нынешней Дрогобычской области[10], представляет несущественные отличия против формы варианта **А** {первого из записанных мною с голоса Максима – см. сборник 1922 г. № 365(226)}:

Andante **42-к**

Сто - йит корш - ма над бо - ло - том, сто - йит корш - ма над бо - ло - том. Гей, гей! Та по - ши - та о - ко - ло - том.

Содержание первых строф этой песни не вяжется с основным ее содержанием, раскрывающимся в дальнейших строфах, в которых обнаруживается, что она представляет один из вариантов исследуемой второй песни наймита. Возникает предположение, что первые строфы принадлежали первоначально иной песне[11].

Белорусский напев записанный в 1937 году в деревне Михновичи Клинского сельского сонета Калинковичского района Полесской области[12] выявляет в первом стихе то же отклоне-

[9] Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у с. Ходовичах Іван Колесса / Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1902. – Т. XI. – С. 87. Воспроизведено, с упрощением фонетической транскрипции слов, в хрестоматии: *Колесса Ф.* Українська усна словесність. – Львів, 1938. – С. 395.

[10] Тепер – Львівської області. – *Упоряд.*

[11] На этот же напев, по объяснению собирателя, пелась другая песня, помещаемая вслед за этой и не содаржащая строф, которые кажутся противоречащими основному содержанию.

[12] У 1954 р. територію колишньої Поліської області включено до складу Гомельської області БРСР. – *Упоряд.*

ние от типичной ритмической формы, какое было выше отмечено как отклонение во втором стихе строфы второго варианта Максима. Типичная ритмическая форма утверждается во втором стихе белорусского напева (в последнем такте по приведенной записи)[13].



В литературе находится нотная запись, свидетельствующая о том, что в 1840–1860-х годах XIX века в селе Терешківцях нынешнего Меджибожского района Каменец-Подольской области[14] бытовал напев исследуемой нами песни, отличавшийся тем, что как первый стих строфы, так и второй имели в основе весьма распространенную ритмическую слогово-временную форму[15]:



В последнем полустишии (последний таки по записи) форма эта изменена, – повидимому, в самой народной практике, – растяжением первого слога этого полустишия. Вследствие этого растяжения первые два слога получают общую длительность

---

[13] Песні беларускаго народа. – Т. 1. – № 78 (нотировал Ф. А. Рубцов).

[14] Назву села К. Квітка передає українським правописом. Кам'янець-Подільська область у 1954 році перейменована на Хмельницьку. Меджибізький район включено до складу Летичівського району Хмельницької області. – *Упоряд.*

[15] Матеріали до української етнології НТШ. – Львів, 1916. – Т. XVI. – С. 13. – № 25.

вдвое большую против нормы (см. изображенную выше схему |пр. № 44-к|[16]).

Если верить записи, это увеличение влечет за собою уменьшение вдвое общей длительности двух последних слогов, благодаря которому тактовый размер 3/4 остается до конца ненарушенным. Однако всякий, кто прослушал, анализируя, большое количество украинских песен в исполнении народных певцов, согласится, надеюсь, с тем, что подобное внезапное ритмическое сжатие двух последних слогов в напеве медленно исполняемой серьезной украинской народной песни невероятно.

По сведениям, сообщенным мне вскоре после появления издания, в котором содержится рассматриваемый образец, П. Баранюк, напевший для записи 168 мелодий села Терешківці, был помощником библиотекаря Варшавського университета. Запись была призведена в 1910–1914 годах в Варшаве. Записанные тогда песни бытовали, как отмечено в издании, в 1840–1860 годах. Ввиду столь значительного промежутка времени особенно важно было бы знать, когда и с чьего исполнения П. Баранюк заучил песни, но, к сожалению, остается невыясненным, принадлежал ли он хотя бы в детстве к среде, в которой бытовали издаваемые песни, и перенял ли он их непосредственно в этой среде. Или же между этой средой и им был еще посредник, к этой среде не принадлежавший.

Все таки, несмотря на недостаточность имеющихся сведений, – нет оснований рассматривать указываемую здесь ритмическую эксцентричность как неточность, внесенную именно Баранюком, – тем более, что в общем изображенные в его пении ритмические формы подтверждаются записями, произведенными с голоса крестьян, не получивших образования и живших в своем родном селе. Но Л. Плосайкевич, который произвел записи, был, как мне сообщили, житель Варшавы (поляк). Бывал ли он на Украине и вслушивался ли в украинское народное пение – не установлено, иные его музыкальные записи неизвестны. Он, повидимому, был случайным гостем в музыкальной фольклористике, и потому предположение, что он неточно изобразил длительности двух последних звуков ради сохранения

[16] Ритмічну схему над останнім тактом, узяту в квадратні дужки, подано упорядником: хоч К. Квітка про неї пише, але в рукопису вона відсутня. – *Упоряд.*

трехдольного тактового размера не должно быть сочтено за пристрастное и обидное для человека, труд которого по записи украинских песен в общем заслуживает благодарности.

Выставляю вместе с тем предположение, что в действительности последнему слогу напева придавалась в напеве большая длительность, и что заключение напева следовало изобразить с переменой тактового размера в таком роде:

45-к



Других напевов исследуемой песни, которые соблюдали бы в основном слогово-временную форму 46-к ♪♪♪♪ | ♪♪♩♩ и в первом стихе, и во втором, я не знаю.

Есть несколько напевов, в которых первый стих ритмически строится на основе формы, 47-к ♪♪♩♩ | ♪♪♩♩ а второй – по форме, 48-к ♪♪♪♪ | ♪♪♩♩ т.е. формы, нераздельно господствующей и строго выдерживаемой в напеве **А** (№ 365(226) сборника 1922 года, записанном с голоса Максима); эта форма выдерживается в точности или с отклонением, несущественным с точки зрения ритмологической классификации. Из известных мне относящихся сюда образцов наиболее показательным с этой точки зрения является содержащийся в сборнике Антона Коціпінського[17] ((цитирую по изданию 1862 года):

49-к



В сборнике 1922 года к этому типу относится напев № 417(283), записанный мною в 1899 году в селе Городище около местечка Малина, километрах в пяти от Пенязевичей при совершенно случайных обстоятельствах с исполнения человека лет пятидесяти, который по окончании университета жил в этом селе почти безвыездно.

---

[17] *Коціпінський А.* Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії. – Кам'янець-Подільський, 1862. – № 5.

Он исполнил напев очень уверенно, громко, спокойно, точно интонируя и точно ритмизируя. Удовольствовавшись его объяснением, что песню он усвоил по устной традиции, я не потребовал более обстоятельного указания источника, поняв объяснение так, что средой, хранившей эту традицию, было *местное* крестьянство. Составляя географическую таблицу для сборника 1922 года, я без колебаний указал село Городище как место бытования напева. Уже после издания сборника, когда я обратил внимание на чрезвычайную близость напева, о котором идет речь, к помещенному в сборнике А. Рубца с отметкой "Борзенского уезда" (бывшей Черниговской губернии)[18].



У меня возникло предположение, что песня могла быть вынесена лицом, певшим в Городище, из интеллигентской среды, — вернее всего, в его студенческие годы. В студенческую же среду могли проникать варианты из разных местностей.

А. Рубец, повидимому, записал напев не в народной среде, притом посредник встретился ему менее способный и менее добросовестный. Этот посредник, без сомнения, не усвоил точно ритма последней музыкальной фразы напева, соединенной с повторением второго стиха (после восклицания "Гей, гей") или забыл ритм. Можно догадываться, что он в конце напева уже сочинял сам, не признавшись, или сам того не осознавая. Наконец, можно предположить, что Рубец включил в свой сборник запись, сделанную не им лично, или же им, но в слишком раннем возрасте, когда он еще не имел опыта в распознавании народных ритмических форм. Как бы то ни было, предпоследний такт записи представляет в ритмическом отношении нелепость и должен быть забракован. Совершенно невероятно, чтобы певец,

---

[18] *Рубец А.* Двести шестнадцать народных украинских напевов. — Москва, (дата цензурного разрешения — 26.X.1872). — № 102. Рубец ошибочно включил эту песню в группу чумацких (заглавие "чумацкие" видим перед № 91, оно охватывает большую группу до № 116 включительно).

привыкший к народным ритмическим нормам и начавший петь песню согласно тем или иным из этих норм, внезапно в заключение строфы разнуздался и подобным образом "затараторил". Странный ряд уменьшенных слоговых времен, изображенных шестнадцатым, внушает скорее представление о свободном речитативе, чем о какой-то установившейся и точно воспроизведенной певцом ритмической фигуре. Движение, ритмически более свободное и притом более оживленное по сравнению с большей частью напева, наблюдающееся иногда в сольном запеве хоровой песни, наверное показалось бы несуразностью любому народному певцу, если бы появилось в заключении напева. Даже в речитативном стихе дум в заключениях неравномерных смысловых групп стихом, которые Ф. Колесса предлагал называть "тирадами"[19], иные называли "эпическими строфами", ритм приобретает более определенный характер.

Выше мною была засвидетельствована точная ритмизация напева № 417(283) жителем села Городище, исполнявшим песню для записи. Должен разъяснить, что мое свидетельство относится собственно к соблюдению кратных длительностей, обозначенных в записи четвертными, половинными и восьмыми нотами. Ферматные удлинения были сделаны в тех моментах, в каких они наиболее обычны в старинном украинском народном сольном пении, – при окончании строфы, внутри же строфы – лишь на восклицании "гей". Мне казалось во время записи, что в ней все в порядке. Лишь через 10 лет после того, как я начал записывать народные мелодии, появился во Львове 1-й том сборника укр[аинских] нар[одных] мелодий И. Роздольского – Ст. Людкевича[20], а затем "Ритмика укр[аинских] нар[одных] песен" Ф. Колессы[21], – труды, в высокой степени облегчавшие объяснение отдельных песенных ритмов как явлений, укладывающихся в систему ритмических типов. Понятно,

---

[19] *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1969. – С. 47 – "уступ" (перше видання 1911 р.). Термін "тирада" вжито у роботі 1927 р. Див.: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – С. 315. – *Упоряд.*

[20] Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич / Етн. зб. НТШ. – Л., 1906. – Ч. 1; Л., 1908. – Ч. 2, тт. XXI–XXII. – *Упоряд.*

[21] *Колесса Ф. М.* Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907. Див. 2-е вид: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – С. 25–233.

при изучении этих трудов постепенно у меня в отношении моих записей стали возникать вопросы, раньше не возникавшие, появились поводы к недовольству, которого я раньше не испытывал собственно по этим поводам.

Перестал казаться мне вполне ясным и ритм песни, записанной мною в селе Городище — именно ритм второго стиха. Первый стих, в моей записи укладывающийся в первые шесть тактов, вполне точно выявляет одну из обычных слогово-временных форм 8-сложного (4+4) стиха, (**А**) 51-к ♩♩♩𝅗𝅥 | ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥, которая в записи Коципинского (см. выше [пр. № 49-к]), употребившего ноты вдвое меньшей стоимости, выступает с существенным отличием — перераспределением слоговых длительностей во втором полустишии этого (первого) стиха[53]:

(А) ♪ ♪ ♩ ♩ | ♪ ♪ ♩. ♪ **52-к**

Не-ма в сві - ті так ні-ко - му,

(Б) ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥

Як бур-ла- ці мо-ло-до- му

Вертикальная черта здесь обозначает членение 8-сложного стиха на два четырехсложных полустишия, и место ее не совпадает с местом тактовой черты, употребленной в записи напева.

Второй стих построен иначе.

В первом его полустишии каждому из четырех слогов присваивается равная ординарная слоговая длительность, во втором же полустишии по варианту Коципинского происходит прогрессивное увеличение длительности слогов в пении, вследствие чего второе полустишие получает вдвое большую общую длительность, чем первое. Общее количество ординарных времен в песенном исполнении второго стиха (формы Б)[54] — 12, такое же, как в песенном исполнении первого стиха (формы А). Но в форме **А** это количество распределяется по полустишиям поровну (6+6), а в форме **Б** — оно распадается на 4 и 8 времен, что создает соотношение 1:2.

В исполнении жителя села Городища второй стих имел отличающуюся форму

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 **53-к**

Як бур-ла-ці мо-ло-до - му

(вертикальной чертой отмечается членение стиха, это не тактовая черта).

Здесь второму полустишию присваивается 6 ординарных слоговых времен, – оно получает такую форму, какую в форме **А** имеет каждое из двух полустиший; общее количество ординарных времен в стихе[55] – не 12, а 10, и отношение длительности второго полустишия – не 1:2, а 2:3.

Возникает вопрос: существует ли в украинском народном песенном творчестве такой тип музикально-ритмического оформления 8-сложного стиха, или я натолкнулся на случайное индивидуальное отклонение?

При обсуждении следует, прежде всего, устранить предположение, которое объяснило бы ритмическое отличие записанного мною варианта тем, что певец был не крестьянин и получил высшее образование: вспомним, что в моей записи варианта, спетого крестьянином Максимом в Пенязевичах, второй стих выявляет такую же ритмическую форму (см. в сборнике 1922 г. № 366(227), такты 3 и 4) в настоящей работе[22] [...]. С другой стороны, у Коципинского при записи песни наймита видим отметку "голос співав Ф. А. Філіпович"; фамилия эта – определенно не крестьянская.

Вряд ли стоило бы ставить широкую историческую проблему в связи с тем, что обычная ритмическая форма 8-сложного стиха финских рун такая же, какая обрисовывается во втором стихе пенязевичского варианта **Б** [пр. № 366(227)] и городищенского варианта, т. е. **54-к** ♩♩♩♩ | ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥.

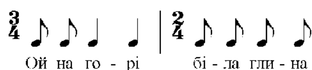
В литературе встречаются указания на пятидольность этой ритмической формы; более подходящий термин был бы "пятеричность" (quintuplicitas)[56].

Однако обозрением опубликованного весьма значительного украинского материала существование такого типа на украинской народно-песенной почве не подтверждается. Форма, которая в рунах является типичной, в украинских напевах лишь промелькнула.

В моем сборнике 1922 года под № 614(529) фигурирует образец формы стиха, сопоставляющей те же формы полустиший в обратном порядке [по сравнению с пр. № 54-к]:

---

[22] Квітка вказує на с. 107 "Коментаря" (за машинописом і квітчиною нумерацією), де вміщено ноти пр. № 227 із зб. 1922 р. Зараз № 227 не подається, оскільки читач має можливість звернутися до ч.1 теперішнього видання. – № 366(227). – *Упоряд.*



55-к

Но и это – редкость. Форма же [образца № 54-к] в качестве, так сказать, принципиальной, невызывающей подозрения в том, что она представляет лиш "недопевания" четвертной длительности последнего слога, – в украинских песнях, кажется, не встречается. Отношение 2:3 общей длительности первого полустишия 8-сложного стиха к общей длительности второго полустишия лежит в основе иной, несомненно, осознанной, утвердившейся формы[23]:



56-к

С другой стороны, форма



57-к

имеет в украинской песенности большое распространение. При взвешивании того, насколько большое значение можно придавать наличию более краткой формы [образца № 54-к] во втором варианте Максима {№ 366(227)}, не будем упускать из виду, что, хотя в этом варианте более краткая форма регулярно появляется во втором стихе каждой строфы, однако при повторении второго стиха (6-й и 7-й такты по моей записи [пр. № 366(227)]) восстанавливается форма, характеризуемая четверной длительностью последнего слога, и исключительно выявляющуюся в варианте **А** песни наймита, записанного с исполнения Максима {№ 365(226)}.

Эту форму почти в точности узнаем в напеве № 397 сборника Раздольского-Людкевича[24] ; содержание той песни совершенно иное (ср. еще там же № 396). Затем та же форма [образца № 57-к] выявляется в длинном ряде напевов названного сборника[25].Некоторые образцы можно обнаружить при про-

[23] *Колесса Ф.* Мелодії гаївок / Матеріали до української етнології.. – Львів, 1909 – Т. XII. – №№ 36–39.

[24] Галицько-руські народні мелодії...

[25] Там же. – №№ 429–455, почти во всех случаях в первом стихе, и лишь в № 443 во втором и четвертом.

смотре (по источникам) разнообразных образцов 8-сложного стиха, перечисленных (но не воспроизведенных) в “Ритміці українських народних пісень” Ф. Колессы.

Рассматриваемую форму можно считать одной из наиболее любимых у украинцев, если иметь в виду не количество песен, в которых она проявляется, а их распространенность. К ней принадлежит первый стих известнейшей исторической песни о предводителе казаков Морозенко (вариант напева в сб. 1922 года под № 348(216), пел тот же Максим), и все стихи известнейшей песни о “черноморце”, который утонул на глазах жены, ожидавшей его возвращения {вариант в сб. 1922 года под № 423(264)}.

Еще начало песни бывшего Елисаветградского уезда, приобревшей популярность, кажется, благодаря знаменитому драматическому артисту М.Кропивницкому, пустившему ее в ход в театральных пьесах[26]:



В бывшей Могилевской губернии (местность не обозначена) песня эта бытовала, как купальская[27]. Ее поют во многих, преимущественно южных местностях, также и великорусы. В Кабинете изучения музыкального творчества народов СССР при Московской консерватории имеется сделанная в 1944 году под руководством А. В. Рудневой звукозапись этой песни (фонограмма № 1047) в традиционном, не инструктированном исполнении московского хора, основателем и руководителем которого был крестьянин Бронницкого района Московской области П. Ярков; большинство участников этого хора происходило оттуда же, там и бытовала упоминаемая песня.

Напевы, сложенные в интересующей нас форме, нередки также у словаков[28]:

---

[26] *Лисенко М.* Збірник українських народних пісень для хору. 1-й десяток. – К., 1885. – № 6.

[27] См. “Школьный сборник русских народных песен для среднего и старшего возраста”. Сост. и изд. Музыкально-этнографической комиссией. – Москва, 1910. – № 11. – С. 14 и 68.

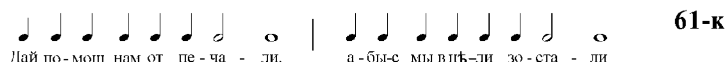


Сопоставление форм 8-сложного стиха,



как в разбираемом типе напевов песни наймита, характерно для ряда напевов западно-украинских песен разнообразного содержания [29].

Записанные в XIX и XX веках варианты напева песни о Морозенко не служат вполне достоверно и доказательством древности исследуемой формы. Но есть письменные доказательства того, что она существовала в 1647 году, – это напев песни, сочиненной в Бресте Афанасием Филипповичем и записанной в его "Диариуше" [30]. Строфа песни состоит из двух 12-сложных стихов и двух 8-сложных. 8-сложные облечены в такую ритмическую форму:



Осведомляя, что одна и та же ритмическая форма выявляется в песнях различного содержания, я отнюдь не провожу мысли о независимости музыкальной формы от поэтического содержания. В теснейшей связи с поэтическим содержанием состоит темп, интенсивность, способы и оттенки исполнения, которые лишь отчасти и весьма неточно могут быть определя-

---

[28] Пример из сборника: Slovenské spevy, I, Turčansky sv. Martin, 1882. – № 533. См. также во второй части того же сборника №№ 235, 254, 295; в третьей части, изданной в 1899 году. – № 4 и т. д.. Встречаются они и у хорватов – см.: Vinko Zganec. Hrvatske pučke iz Medumurja, II svazak. U Zagrebu, 1925. – № 27.

[29] Галицько-руські народні мелодії... №№ 416 – 421. В моем сборнике 1922 года № 641(535).

[30] Галицько-руські народні мелодії... №№ 416 – 421. В моем сборнике 1922

емы словами. Что же касается собственно ритмических форм, то большинство их можно сравнить с грамматическими формами языка, которые выявляются в создании слов, обозначающих различные, даже противоположные понятия.

Итак, имеется вполне достаточно оснований, чтобы считать форму [62-к] ♩♩♩♩ | ♩♩𝅗𝅥𝅝 одной из типичных, притом давно утвердившихся ритмических форм 8-сложного стиха в украинском песенном творчестве. Форму же [63-к] ♩♩♩♩ | ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥 нет оснований причислять к типичным.

Какое отношение имеет эта констатация собственно к вопросу о степени точности моей записи песни наймита в Городище?

Строфа этой песни состоит из двух стихов, за которыми следует восклицание “гей” и повторение второго стиха. Нотируя второй стих в его первом воспроизведении (перед восклицанием “гей”), я имел дело определенно с несоблюдением только что выясненной здесь исторической формы – относительная длительность последнего слога в выслушиваемом исполнении была действительно равна двум, а не четырем ординарным слоговым временам, и я ее точно изобразил “половинной” нотой {см. 11-й такт № 417(283)}.

Но повод к недовольству дает изображение длительности последнего слога второго стиха при его *вторичном* воспроизведении после восклицания “гей”, – иначе, в конце напева. В пенязевичском варианте **Б** {Максима, см. [366(227)]} при вторичном воспроизведении восстанавливается форма, [64-к] ♩♩♩♩ | ♩♩𝅗𝅥𝅝 а в варианте **А** [пр. № 365(226)] длительность последнего слога еще увеличивается против этой формы (обратим внимание на замечательную деталь, свидетельствующую о необыкновенном художественном такте Максима: в варианте **А** при ферматном удлинении последнего звука удлинение восклицания “гей” было небольшое и необязательное во всех строфах, – это выражено тем, что знак ферматы поставлен в скобках; в варианте же **Б,** где знак ферматы на восклицании “гей” стоит без скобок, нет другого ферматного удлинения в конце напева)[57].

В городищенском варианте [пр. № 417(283)] соответствующий последний звук напева изображен половинной нотой с ферматным удлинением. Перед нами один из многочисленных случаев, когда пользование знаком ферматы без уточняющих значков оказывается приемом, недостаточным для разъяснения ритмического строения напева, какое представляет себе певец.

Если бы при неоднократном внимательном выслушивании оказалось, например, что пределы удлинения могли бы быть обозначены таким способом 65-к (здесь цифра указывала бы максимум длительности, наблюдающейся при повторении напева)[58], или 66-к (цифра обозначала бы максимальную длительность, *добавляемую* к изображаемой самим нотным знаком) – это давало бы некоторое основание для заключения о том, что певец имел, по крайней мере, представление о четырехвременной длительности как о норме, и сознавал, что при воспроизведении напева он произвольно то превышает, то недовыполняет именно эту норму.

Но в XIX веке, когда я сделал запись, дающую здесь повод к самокритике, уточняющие добавления к знаку ферматы еще не были введены в научный обиход, и я не опередил других собирателей в их употреблении.

Если бы, кроме того, оказалось, что восклицание может быть изображено в ритмических стоимостях таким, примерно, образом 67-к (здесь цифра обозначает превышение или недовыполнение на время одной "четверти"), – это давало бы право понимать ритмическое строение напева, исходя из членения его на трехтактные группы, – исключением была бы лишь одна двухтактная {10-й – 11-й такты пр. № 417(283)}. Если удлинение оказалось бы малозначительным и восклицание пришлось бы определить, как двухтактную группу, это могло бы подкрепить такое понимание, – что лишь первые шесть тактов группируются по три, остальные же группируются по два, причем 11-й такт сам по себе занимает место в ряду как неполная ритмическая группа *того же* порядка[59].

Почему в этой записи [№417(283)] я избрал для изображения основной длительности слога в пении четвертную ноту в то время, как, записывая напев Максима {пр. №№ 365(226), 366(227)}, избрал основную слогово-временную единицу восьмой нотой? Причины, как они мне теперь представляются, были такие.

Песня № 417(283) была исполнена в гораздо более медленном темпе, чем песня № 366(226), и если бы я в записи песни № 417(283) употреблял восьмые и четвертные ноты при тактовом размере 3/4 соответственно записи песни 365(226), – т.е. допускал, что одно счетное время ("доля такта") заключает два ординарных слоговых времени, пришлось бы темп песни

№ 417(283) определить, как largo. Ввиду того, что словесные, неметрономические определения указывают не только на темп, но и на характер исполнения, мне, вероятно, показалось более подходящим определение moderato при отождествлении ординарного слогового времени, обеспечиваемого здесь четвертной нотой, с счетным временем ("долей такта"). Метрономом при записи я не пользовался; ныне, воспроизводя напев в том темпе, в каком он сохраняется в моей памяти, определяю темп по метроному приблизительно как ♩= 90.

Далее, такое ритмическое обозначение, какое я избрал в записи напева № 366(227), вариант[31] **Б,** подчеркивает несоответствие тактового деления делению второго стиха на два четырехсложных полустишия. Между тем, я уже в самом начале своей работы по записи песен – до появления в печати убедительных рассуждений Ст. Людкевича (в XXI–XXII томах "Етнографічного збірника" Наукового Товариства ім. Шевченка, Львов, 1906 и 1908) заметил, что употребление тактовых черт по школьным правилам в записи старинных народных песен должно внушать тем, кто изучает песни лишь по записи, неправильное представление об акцентуации (о самом ее наличии, о ее характере и о чередовании акцентируемых звуков). Не решившись разрешить вопрос так радикально, как это сделал Людкевич, я искал компромисса в каждом отдельном случае. В данном случае мне казалось, что при обозначении двухдольного размера запись даст более объективное, хотя и неточное изображение ритма песни. Но обозначение 2/8, при котором сравнение [№ 417(283)] с записью варианта № 366(227) **Б** было бы нагляднее, малоупотребительно[32], и я предпочел 2/4.

Через три года после опубликования моей записи, в 1925 году в Москве появилось издание "Климент Корчмарьов. Збірник українських народних пісень... Текст Ол. Любовського". В шмуцтитуле нет слова "народних", – вероятно, автор уже во время печатания выслушал внушительные возражения по поводу этого определения или сам начал испытывать сомнения в том, имеет ли он право

года № 641(535).

[31] У збірнику 1922 року немає індекса "**Б**". Нагадуємо, Квітка так називає пісню №366(227) на противагу пісні № 365(226), яку називає варіантом **А.** – *Упоряд.*

[32] Редкий пример в сб. Балакирева № 33 тогда не был еще мне известен. Из новейших работ обозначение 2/8 употреблено в сборнике русских песен

давать такое определение. Ол. Любовского, сочинившего слова песен, следовало бы назвать соавтором сборника.

В этом сборнике под № 2 фигурирует "наймицька пісня" (батрацкая песня). В предисловии она названа в числе двух песен, записанных самим автором (остальные 8, как объяснено в предисловии, взяты из моего сборника 1922 года[33].

Где и с чьего исполнения Кл. Корчмарев записал песню наймита, не указано. Во всяком случае, им представлен не вариант записанной мною мелодии, а та же самая мелодия, но с пропуском 7-го такта; в его записи даже избраны тот же звуковысотный уровень, тот же тактовый размер, то же счетное время. Текст, начиная с 2-й строфы, сочинен вновь, в первой же строфе отредакторован с изменением формы, не содержания. Это изменение произведено совершенно не по правилам народного песнетворчества и варьирования. Вместо 4-сложного полустишия "як бурлаці" авторам понадобилось 5-сложное "як наймитові". Народный певец, если бы хотел употребить именно это слово, прибег бы к раздроблению ординарного слогового времени – вернее всего, таким образом, **68-к** ♪ ♪ ♩ ♩ ♩ а не к заимствованию из предыдущей ритмической группы. Авторы же упоминаемого сборника произвели именно такое несвойственное народным песням заимствование:



69-к

К тому же в этой операции не было надобности: форма дательного падежа на "-ові" в украинском языке преобладает, не является исключительной. Максим в обоих вариантах исследуемой песни {сб. 1922 г. №№ 365(226) и 366(227)} употребил форму на "-у": "Як наймиту" – очевидно, для сохранения 4-сложной нормы[34].

С. А. Кондратьева.

[33] На самом деле песня № 9 по номерации сборника Корчмарева взята не из моего сборника, – я ни таких слов, ни такого напева не записывал. Напевы (а не песни) №№ 1–3, 7, 8 и 10 действительно взяты из моего сборника, причем напев № 4 представлен с несущественными изменениями, а напевы №№ 5 и 10 – с существенными изменениями. Слова к этим напевам сочинены для сборника Корчмарева (из моего сборника взят лишь первый стих в песне № 10).

34 В песне же № 361(249) Максим употребил диалектную форму дательного падежа "чумакови" (соответствующую литературной форме "чумакові"), чем

6. Пенязевичи. Итоги

Весенние песни я записал не от тамошних девушек, а от временной жительницы Пенязевич, шляхтянки из села Горобьи бывшего Овручского уезда, граничившего с бывшим Радомысльским уездом, в состав которого входили с.Пенязевичи и м[естечко] Малин. Это была незамужняя женщина, на сколько я помню, 28 лет, шляхтянка, несомненно очень бедная, – в Пенязевичах она жила в качестве кухарки. Говорила она исключительно по украински. Мне сообщали, что шляхта села Горобьи была вообще малоземельной, и быт ее почти не отличался от крестьянского[60].

Она спела весенние песни свого родного села. В Пенязевичах она песен не усвоила, – была необщительного (хотя и очень мягкого) характера и с тамошними девушками соприкосновения не имела. Поэтому не возникало мысли, что она свои родные песни представляет в измененном виде под влиянием пенязевичских. Четыре весенние песни своего села она исполнила, хотя и несколько неуверенно, – по-видимому, по свойственной ей скромности, – но все же достаточно определенно, выдерживая постоянную ритмическую форму при повторении напевов. Мелодию № 90(47) она варьировала, по-видимому, не потому, что забыла, а потому, что эту мелодию и в бытовом исполнении обычно варьировали. Но вообще она не отличалась знаним песен, весенние знала, очевидно, потому, что часто пела их вместе с девушками. За пределами этого рода песен работа у нас как-то не пошла.

Пела она естественным mezzo-soprano, весьма негромко; звукоизвлечение было совершенно непохожее на то, какое было характерно для совместного исполнения петровских и купальских песен группами девушек в Пенязевичах, когда девушки совместно пели балладу о девушке-детоубийце {424(265)}, но исполнение ее было еще “деликатнее”. Свои весенние песни она сама назвала веснянками, не делая различия между игровою “А ми просо сіяли” и остальными неигровыми. По ограниченности своего тогдашнего этнографического кругозора я не добивался от шляхтянки ответа на вопросы, общепринято ли в ее родном селе название “веснянка”, действительно ли оно упот-

ребляется безразлично для обозначения неиговых песен и игровых, и пелась ли песня "А ми просо сіяли" в селе Горобьи с игровыми движениями, с разделением на два хора, или нет.

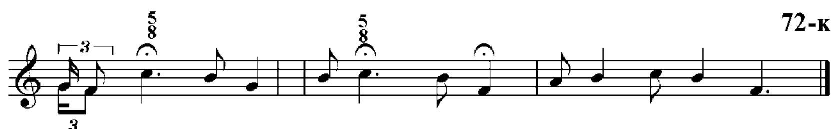
Ферматные удлинения в ее исполнении этой песни {№ 48(46)}, – особенно удлинение в начале второго такта, – как-будто свидетельствуют о неигровом исполнении. Родства веснянок из села Горобьи б[ывшего] Овручского уезда с левобережными в отношении музыкальной формы я не заметил (речь идет не о весенней игровой песне "А ми просо сіяли", а о веснянках в собственном смысле).

Если бы весьма популярная на левобережной Украине песня "А вже весна, а вже красна, із стріх вода капле" была известна шляхтянке, она не преминула бы спеть эту веснянку мне, – вспомнила бы, так как я виделся с ней неоднократно. Отмечаю отсутствие этой веснянки потому, что она встретилась на территории б. Овручского уезда М. Гайдаю в середине 1920-х годов[1]. Быть может, к тому времени она там распространилась при посредстве интеллигенции, школы.

В сборнике 1922 года имеется один напев веснянки в добавлении под № 4(633), с обозначением "Пенязевичи" (см. географическую таблицу. – С. 235)[61]. В предисловии было объяснено, что в добавлении (с №№ 601–743 [за старою нумерацією збірника 1922 р.]) [помещены] напевы, записанные мною во время затянувшегося печатания сборника и записи, переданные мне в это время. Читатель, который не заглянет в примечание на с. 236 [зб. 1922 р.], может заключить, что напев № 4(633) записан мною в 1920 или 1921 году. На самом же деле причина того, что запись этого напева не была включена в число сданных в печать с самого начала, была иная: я вообще не решался опубликовать свою запись, и лишь впоследствии решился сделать это с разъяснением. Несмотря на то, что запись была произведена при исключительных обстоятельствах, я вполне уверен в точности определения интервалов, не могу лишь ручиться за вполне точное определение ритмических длительностей, так как для того, чтобы осмысленно изобразить в записи ритм песни, нужно знать и понять ее стиховой размер. Сомнение вызывает, собственно, ритмическое обозначение 5-й ноты *си* и 6-й ноты *соль*. Если предположить, что и первые два звука напева – триолированные *соль* и *фа* – были слигованы на

один слог, и точно так же были слигованы триолированные в моей записи *си* и *соль* (5-я и 6-я ноты), то получается такая слогово-временная форма напева, которая не подтверждается никаким другим образом из мне известных.

Если же предположить, что звуки *си* и *соль* (5-я и 6-я ноты) имели в действительности несколько большую относительную длительность и для обозначения их можно было бы употребить не знаки, 70-к 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 а знаки, 71-к 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥 то напев предстал бы перед нами, как один из сложенных в хорошо известной форме 13-сложного стиха 4+4+5, и особенностью его остались бы лишь удлинения и сокращения характера rubato[62]:



Напев своей ритмической формой был бы вполне сравним с напевом весенней игровой песни[2]



и допускал бы более отдаленное сопоставление с только что упомянутым напевом весенней песни села Горобьи б. Овручского уезда {сб. 1922 г. № 104(48)}.

Стиховой размер обоих весенних песен, привлекаемых к сравнению, — 14-сложный 4+4+6; таков же мог быть стиховой размер песни, слов которой я не мог расслышать: последний слог, быть может, произносился, но крайне слабо, гласный звук редуцировался, как это обычно происходит в украинских песнях после значительного удлинения предпоследнего гласного звука.

Что в украинских правобережных веснянках в числе иных ладовых образований бытовало и характеризуемое увеличенной

---

[1] См. его: Зразки народної поліфонії. — К. , 1928. — С. 3.

[2] См. сборники Леси Украинки 1903 года № 1 и 1917—1918 гг. № 25 [Дитячі гри, пісні й казки з Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині. Зібрала Лариса Косач. Голос записав К. Квітка. — К. , 1903; Народні мелодії з голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. — К. 1917. — Ч. 1, 1918. — Ч. 2. — *Упоряд.*].

квартой при большой секунде и большой терции (в объеме квинты), подтверждается напевом веснянки, бытовавшей в селе Сидоровке ныне Корсунь-Шевченковского района, — см. № 1(56). Напев этот был мною записан в 1920 году в Киеве с голоса крестьянки названного села, женщины средних лет, получившей некоторое образование. Вариант № 2(623) пришлось услышать в 1921 году в Киеве же в исполнении крестьянина того же села Сидоровки, получившего небольшое образование.

Во время жатвы я в Пенязевичах не бывал, и жнивных песен слышать не приходилось.

Напевы свадебных песен №№ 185, 163, 169, 178 (96—99) записаны мною в Пенязевичах с пения двух крестьянок в доме одной из них. Обе были средних лет. Пели в унисон. Ладовое образование с увеличенной квартой, о котором была речь выше по поводу веснянок, выявилось и в свадебных песнях № 169(98) (такты 2 и 4) и № 178(99). В последнем напеве вариации, показанные в записи для предпоследнего такта, и одна из вариаций, показанных для 5-го такта, обнаруживают шаткое интонирование. Несогласующиеся интонации, слышавшиеся при совместном исполнении, вызывают вопросы: 1. имела ли место такая нестройность при совместном пении многих [певцов] во время свадебного обряда, и 2. принадлежали ли женщины, согласившиеся петь для записи, к лучшим знатокам свадебных напевов или нет. Я произвел запись с их пения не потому, чтобы имел сведения о их превосходстве, а потому, что это по обстоятельствам оказалось возможным, — выбора не было.

При догадках о степени их музыкальных способностей и о степени устойчивости увеличенной кварты в напевах села Пенязевич следует иметь в виду, что в записях словацких напевов увеличенная кварта встречается нередко, но очень часто при этом лад с увеличенной квартой не выдерживается, — появляется также и чистая кварта.

По просьбе человека, у которого я гостил, в его дом пришел ко мне крестьянин в возрасте 70 лет, о котором говорили, что он знает очень старые песни. Однако, он спел лишь колядку № 228(184), назвав ее “униатскою”, и песню № 303(198), которую пели, по его словам, в великий пост. Из его пояснения я хорошо запомнил слово “скорбота”, — исполнение пес-

ни он как-то связывал с скорбным настроением, – но я не могу припомнить в точности смысла его слов: то ли скорбное состояние духа приходило само собою и вызывало потребность петь эту песню, то ли ее пели для того, чтобы вызвать приличествующее великопостному периоду состояние духа.

Для издания запись мелодии этой песни я переписал сам (вообще нотные записи переписывали кроме меня три лица, и лишь слова подписывал тот же работник (и сделал ошибку: в начале 9-го такта скопировал первоначальное обозначение 5/4, затем решил разбить такт на два – 2/4 и 3/4, но позабыл исправить 5/4 на 2/4).

Исполнитель был рослый, крепкий человек, пел громко, достаточно уверенно и интонировал интервалы очень точно, но оказался немузыкальным в том смысле, что никаких песен не знал или не мог припомнить, не мог даже сообщить сведений об иных песнях, бытовавших в прежние десятилетия. Держался с достоинством, но очень скромно. Повидимому, он к пению светских [песен] относился без интереса и уважения, а две песни квази-христианского содержания в свое время выучился петь потому, что считал это богоугодным делом.

Песня эта в старину была известна и другим славянским народам (но, кажется, не балканским славянам). Украинский вариант напева содержится в изданном в 1916 году во Львове 16-м томе "Матеріалів до укр[аїнської] етнології"[3] – он бытовал в середине XIX века в с. Терешівці б. Летичевского уезда Подольской губернии.

Напомню, что вариант напева был записан мною в Пенязевичах также от Максима. Песню эту спела мне там же еще и десятилетняя девочка, – кажется, внучка вышеописанного старика, причем, вторую и следующую строфы начинала так: **74-к** ♩ ♩ А йпов и 10-й такт не растягивала, а исполняла в двухдольном размере:



75-к

Ее вариант я не фиксировал, однако восстанавливаю его с полной уверенностью, – я хорошо помню ее исполнение, ее детскую наивную скромную улыбку, не обнаруживавшую, оче-

[3] *Плосайкевич Л.* Пісні з Лятичівського пов. на Поділлі. – С. 11. – № 23

видно, ничего другого, кроме того, что ей нравится напев, и она счастлива тем, что может сделать нечто нужное, воспроизводя его. Слов песни она, конечно, не понимала. Песню заучила дома от старших. Песня, по моим расспросам, уже не была общеизвестной в Пенязевичах.

Я не узнавал, были ли раньше все жители села Пенязевичи униатами или нет.

Упоминаемая девочка была крестьянка. В дальнейшем, когда я буду отмечать детский возраст исполнителя, принадлежность к крестьянскому сословию следует подразумевать, так как от детей других сословий я ничего не записывал.

Песня № 265(183) принадлежала к числу обрядовых, исполнявшихся девушками во время поздравительно-величального обхода дворов, но записал я ее в Пенязевичах вне обряда с сольного исполнения одной крестьянки средних лет; когда я присутствовал при девичьем колядовании, этой песни не слышал, при щедровании же под Новый Год мне присутствовать не удалось.

Детскую щедровку № 266(187) я записал с исполнения 10-летнего мальчика. Варианты ее текста указаны в труде В. Гнатюка "Колядки і щедрівки"[4] в разделе "Колядки старині (дідам і бабам)". Не могу подтвердить такое ограничение назначения песни возрастом величаемых хозяев. Все указанные Гнатюком варианты – восточноукраинские. Непосредственно не наблюдавши народной жизни на бывшей "российской Украине", он не мог знать разграничения святочного репертуара к востоку от тогдашней границы государства, и единственным основанием, вероятно, было то, что в знакомых ему местностях колядки, в содержании которых фигурируют образы, заимствованные из христианских представлений, исполняются для престарелых хозяев.

После исполнения этой щедровки тот же мальчик пропел на тот же напев слова "Щедрик-ведрик щедрівочка, прилетіла ластівочка" или близкие к этим[5]. К сожалению, я тех слов не записал, так как крайне простому напеву тогда не придал большого значения и счел излишним записывать к нему еще другие слова. Это была ошибка.

---

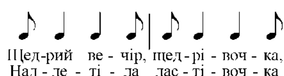
[4] Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1914. – Т. 35. – № 51. – С. 74–75.

[5] См. варианты у Гнатюка там же под № 87, из них ближе к слышанному мною вар. **В.** – С. 152.

После того, как были записаны иные напевы на слова "Щедрик-ведрик", выяснилось, что Пенязевичский напев является простейшим в ритмическом отношении и отличается наименьшим объемом звукоряда. Не подлежит сомнению, что элементарный напев бытовал первоначально именно в связи со словами "Щедрик-ведрик" и т. д., принадлежащими к земледельческому поэтическому обиходу, а не со словами из обихода поэтических образов, возникших на почве христианства, и лишь впоследствии применен к словам "Ой на річці на Йордані".

В 1913 году в Киеве был издан "Збірничок найкращих українських пісень з нотами. Зібрав К. Л. Поліщук. Ноти записав М. Остапович (редакція А. Кошіц)" в четырех "частях" (по 25 песен в каждой)[6]. Все песни там – из б. Житомирского уезда. В 4-й части под № 23 там содержится напев, однородный в собственно-мелодическом отношении, но не тождественный с записанным мною в Пенязевичах, на слова "Щедрик, щедрик, щедрівочка" и т. д. Тот напев теперь широко известен в обработке Леонтовича. Ритм же его представляет усложнение ритма того же напева, который я записал в Пенязевичах: в каждом 4-сложном полустишии вариант, записанный Остаповичем, увеличивает вдвое время, соответствующее первому слогу, и время, соответствующее последнему 4-му слогу.

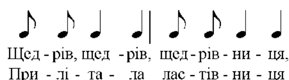
Такая же ритмическая форма, 76-к ♩.♪♪♩ | ♩.♪♪♩ как в напеве, ставшем общеизвестным благодаря произведению Леонтовича, выявляется в щедровке б. Борзенского уезда Черниговской области – см. № 280(686) в сб. 1922 г. Изломы мелодической линии там те же, объем звукоряда тот же, но порядок интервалов звукоряда внутри малой терции иной. Напев № 262(136) в сб. 1922 года Любенского района Полтавской области – того же типа, но отличается объемом кварты. Ритмическую форму напева № 278(672) б. Могилевского уезда Подольской г[убернии] можно определить, как противоположную, – она отличается тем, что увеличенная вдвое длительность придается не крайним слогам каждой 4-сложной группы, а средним, второму и третьему:



77-к

[6] Сборник Полищука – Остаповича был издан и распространен издателем лубочной литературы Губановым, поэтому интеллигенция упустила его из виду.

Наконец, в напеве щедровки № 276(677) б. Летичевского уезда Подольской губ. увеличивается вдвое длительность двух последних слогов четырехсложного полустишия:



78-к

Проводя зимние вакации в Пенязевичах, я имел возможность побывать в близком местечке Малине (ныне центр района, в состав которого входит село Пенязевичи[7], но в этом местечке удалось провести лишь несколько часов.

Я надеялся, что там услышу такие же старинные колядки, как в Пенязевичах. Но по краткости пребывания в Малине мне не удалось установить полностью тамошний святочный репертуар. Меня познакомили в Малине с школьным учителем, который был одновременно регентом церковного хора. Он как раз собирался в школу на спевку и заявил, что с удовольствием уступит некоторую часть времени, положенного на спевку, для того, чтобы я мог использовать собрание певчих для моей цели. Так как он объявил о моем приезде, в школу, кроме церковных певчих, пришло много школьников, не участвовавших в церковном хоре, а также молодых людей, окончивших школу. Стало шумно. Просторное помещение оказалось переполненным, но по недостатку времени, по отсутствию у меня, да и у учителя способностей установить дисциплину, мне не удалось расспросить как следует, о прежнем и современном святочном репертуаре. Пришлось ограничиться записью того, что сами школьники предложили, как общеизвестное и современное. Известной всему большому собранию оказалась колядка,

---

Даже Кошиц, к которому Губанов перед печатанием посылал работу Остаповича для редакции, узнал о том, что сборник был напечатан, лишь в 1917 году от меня при нашей встрече в Киеве, я же узнал об этом сборнике незадолго перед тем случайно в беседе с образованным библиофилом и успел приобрести экземпляр где-то в губановских сферах. В магазинах, где продавались книги, предназначенные для интеллигенции, этот сборник не был виден. В конце 1917 года я работал в Киеве в музыкальной комиссии вместе с Леонтовичем и тогда познакомил его с сборником Остаповича. Леонтович взял оттуда для своих обработок напев “Щедрика” и другие[63].

[7] Киево-Ковельской железной дороги тогда еще не было, — в Малин (как и в Пенязевичи) ездили из Киева на лошадях.

напев которой в моей записи напечатан в сб. 1922 г. под № 248(180). Ее исполнили, как будто, все присутствовавшие, человек 80.

Девочек, насколько помню, было очень мало. Взрослые пели на октаву ниже, чем дети. Несмотря на то, что в числе их были певчие церковного хора, привычка к церковному многоголосию не отражалась на исполнении колядки: одноголосие (с октавным удвоением) нарушалось лишь несколькими мальчиками, которые во 2-м, 3-м, 7-м и 8–10 тактах разбивали половинные ноты на две четверти, вставляя звук, наивысший в общем звукоряде песни и обозначенный в записи, как *ре* второй октавы. (на самом деле он был, помню, немного ниже, но я начал запись с *ре* первой октавы, чтобы писать быстрее, избежав необходимости ставить railприписные линейки снизу).

Колядка № 222(181) была исполнена гораздо меньшим числом собравшихся школьников. Нетрудно догадаться, что в 3–6 тактах изображен припев: конечно, мне следовало обозначить это в записи. Часть напева, принадлежащая собственно стихам, представлена в 1–2 тактах. Припоминаю, что стихи исполнялись не запевалою, а всем хором. Украшения, изображенные в 3 и 6 тактах, исполнялись лишь некоторыми из участников хора. Содержание песни было обычное для колядок земледельческого содержания, и ритмическая форма ее тождественна с формой многочисленных колядок, не имеющих ничего общего с христианскими образами и идеями ни в стихах, ни в припевах {например, в сб. 1922 г. №№ 196(127), 198(140), 195(169), 194(171)}. Отличие лиш в том, что слогочислительная схема припева колядки № 222(181) – не 3+5+5+3, как в чисто светских колядках, а 3+5+5+4. Но 4-й слог “-ся” в слове “народився” (последнее слово припева, 6-й такт) произносился еле слышно: в записи следовало поставить под последним *ре* знак ***pp*** (pianissimo) и изобразить звук не восьмой нотой, а шестнадцатой. Вероятно, слова припева колядки № 222(181) были приспособлены к ней позже, форма же напева была создана в соединении с слогочислительной формой припева 3+5+5+3.

Записанная тогда же в Малине с голоса одной лишь девушки песня № 261(182) представляет близкий вариант песни № 265(183), записанной в Пенязевичах и уже здесь упоминавшейся. В отношении песни № 265(183), в моих бумагах также

нет отметки о том, исполнялась ли она 25 декабря и в ближайшие дни, или же под Новый Год.

Колядка № 247(179) была спета мне для записи тогда же в Пенязевичах тамошним псаломщиком, но в Пенязевичах ее не пели, – он произвел ее так, как усвоил на своей родине в селе Горопаи б. Новоград-Волынского уезда. Ему было лет под сорок. Судя по фамилии, он происходил из духовного звания, однако был совершенно необразованный человек и в сравнении со всеми крестьянами, каких я узнал в Пенязевичах, это был наименее развитой человек, наименее сведущий во всем, что выходило за пределы его профессии.

Об остальных напевах, записанных мною в Пенязевичах, представляю самые краткие сведения.

Те же две женщины, с исполнения которых записаны свадебные песни, спели мне "беседскую", т. е. исполняющуюся на пирушках, песню, песню № 433(259) (ср. № 400(257), – вариант Максима). Женщина, жившая на другом "кутке" села, спела мне песню с теми же словами на совершенно иной напев № 432(258). Песня, очевидно, была очень популярна в Пенязевичах.

Песню № 429(260) пела девочка, насколько помню, лет 15-ти, песню № 421(262) – девочка лет 10-ти; она назвала песню веснянкой; не получив подтверждения из другого источника, я не решился поместить ее при издании в отдел весенних песен.

Песню № 422(263) пел крестьянин лет 55. С его же голоса, насколько помню, записана песня № 442(269).

Песню № 423(264) пел мальчик лет 14 молодцевато (по содержанию это чрезвычайно распространенная песня – женская; о ней речь была выше).

Песенки №№ 434(266), 441(266), 449(271), 446(293) пели порознь девочки в возрасте 10-14 лет. Девочка, певшая песенку № 446(293), была родом из села Веприна Радомышльского района, там усвоила эту песенку.

Песня № 441(268) была напечатана впервые с полным текстом в моем сборнике, изданном в 1902 году. П. Демуцкий[8] говорил мне, что она понравилась хору, которым он руководил, она была включена в концертный репертуар его хора.

---

[8] О Демуцком и его хоре см.: Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 6. [*Квітка К.* Порфирій Демуцький].

Песню № 449(271) пела девочка лет 13–14.

Шуточная песня № 435(270) записана мною в Пенязевичах с исполнения лирника, странствовавшего преимущественно в пределах северной части б. Киевской губернии. При подготовке записи к изданию не оказалось отметки о бурдоне.

Мои поездки в Пенязевичи прекратилась не потому, чтобы я счел сделанное мною там достаточным, а потому, что изменились обстоятельства, при каких я имел возможность совершать эти поездки. Эта возможность была обусловлена тем, что там жил человек, который не только оказывал мне гостеприимство, но и привозил меня из Киева на своих лошадях и отвозил обратно (более 100 км пути, Киев – Ковельской железной дороги тогда еще не было), к тому же взял меня с собой в Малин и в Торчин, куда ездил на лошадях по своим делам.

Количественный результат моих поездок в Пенязевичи в 1898–1899 годах был таков: 98 песен восточной части нынешней Житомирской области и одна – западной части. Из числа 98 – записанных в Пенязевичах 85; 70 спел Микитенко[64], 11– другие крестьяне села Пенязевичи, и 4 – находящиеся в Пенязевичах крестьяне других близких сел. В поездках из Пенязевич в Малин, Городище и Торчин записано 13 песен. Из 98 песен 95 спели для записи крестьяне (не получившие образования).

7. Разные записи 1896–1900 годов

Песни №№ 403, 404, 410, 401, 412 (298 – 302) и 406(305) записаны мною в 1896 году с голоса молодой женщины, украинки, родившейся и жившей в Бердичеве. С крестьянами она соприкасалась в селе Быстрике, куда часто выезжала (село это находится приблизительно в 5 км от города). Она была дочь мелкого чиновника, окончила городское училище. По украински говорила свободно, постоянно участвовала в любительских спектаклях, кроме того, постоянно пела в повседневной жизни украинские песни. Они были для нее не "фольклором", а основным, родным искусством. Кроме множества общеизвестных украинских песен, она усвоила в Быстрике 6 напевов, которых я в сборниках не нашел, – эти я и записал.

Подготовляя сборник к изданию, я очень колебался, включать ли веснянку из хутора Танщины б. Нежинского узда {№ 105(60)}. Дело в том, что я записал ее напев с голоса упоминаемой уроженки Бердичева, которая сама в Нежинском уезде не была, а заучила веснянку, очень ей понравившуюся, от своей приятельницы, родившейся и выросшей в названном хуторе. Слова этой веснянки содержатся в нескольких сборниках русских песен, изданных в начале XIX века. Напев ее, близкий к записанному мною, содержится в сборнике П. Сокальского "Малороссийские и белорусские песни" (С.Пб., 1903), но в записи Сокальского не обозначен характерный для левобережных веснянок выкрик в конце строфы, в моей же записи этот выкрик приблизительно изображен. В действительности, насколько мне удалось узнать впоследствии, при этом выкрике голос поднимается не на октаву, как изображено в моей записи, а на музыкально-неопределенную высоту, кажется, чаще приближающуюся скорее к септиме от основного звука и не удерживается точно на этой высоте, – происходит скольжение вниз. Кроме того, для выкрика употребляется восклицание "гу!", которого бердичевская певица не передала. Практиковался ли в действительности выкрик без определенно артикулируемого речевого звука, как изображено в моей записи, не знаю. Моя запись, о которой идет речь, принадлежит к числу "блокнотных", подлежавших проверке[65]. Сознание необходи-

мости опубликовать подобные разъяснения беспокоило меня все время после выхода сборника в свет, но выполнение текущих плановых работ не оставляло времени для того, чтобы сформулировать такого рода разъяснения. К сожалению, слишком поздно я догадался, что можно настоящий комментарий включить в план.

Летом 1900 года в Житомире я записал 4 лирических песни в подлинно бытовой обстановке исполнения: их пела крестьянка села Стрибожа б. Житомирского уезда, женщина средних лет, пришедшая в Житомир на поденную работу. Она полола огород под открытыми окнами дома, в котором я находился, не подозревая, что происходит запись. Пела она “про себя”, очень тихим голосом, элегически. Окончив запись, я попросил ее повторить песни для проверки.

Воспроизводя песни для записи, она исполняла их так же негромко, может быть, это была ее индивидуальная особенность, а не общая для женщин ее села; она отличалась чрезвычайной скромностью. Но помимо того, 3 из исполненных ею напевов №№ 682, 677, 685 (478–480) – кажутся созданными исключительно для сольного интимного исполнения; нельзя себе представить эти напевы в виде даже основы для двухголосной формы, связанной с громким уличным исполнением.

Песни №№ 679–681(481–483) записаны мною тогда же от крестьянина или мелкого шляхтича села Великой Татариновки б. Житомирского уезда, человека средних лет, пришедшего в Житомир на один день по делам. Как католик, он умел немного говорить по польски и, исполняя балладу об отравлении сестрою брата {№ 679(481)}, вместо “брате” употреблял форму “брацi”. Исполненный им напев этой баллады отличается архаичностью, близок к напеву, содержащемуся в сборнике “Десяток V пісень з Подолля” Гушло (К., 1906).

Вариант чрезвычайно распространенного напева песни “Чумаче, чумаче, чого зажурився” {№ 678(484)} записан тогда же с голоса пришедшего в Житомир, также на один день, старого крестьянина села Высокого, того же уезда. Вариант не лишен значения, главным образом потому, что отличается начальным извивом *ля–до–си–до–ре* (более обычно *ля–ре–до-диез–ре–ми*). К тому же мною отмечены вариации; их нет в иных опубликованных записях.

Тогда же я познакомился с весьма деятельным житомирским этнографом Василием Григорьевичем Кравченком. От него я слышал в характерном исполнении корчемную песню № 687(489). В. Г. Кравченко усвоил ее на своей родине в селе Юзефовке б. Новоград-Волынского уезда. Последний такт исполнялся rubato, что в моей записи не отмечено. Василию Григорьевичу очень хотелось, чтобы напев был зафиксирован, и действительно стоило это сделать, но важнее всего – способ ее [песни] исполнения, который я постараюсь передать для звукозаписи в Кабинете народного творчества Московской консерватории[66]. В связи с изменением уклада жизни вряд ли теперь удастся зафиксировать песню в подлинно крестьянском исполнении.

У В. Г. Кравченка гостила в Житомире его мать, крестьянка (в молодости крепостная), 70 лет, не получившая образования, жительница города Бердянска (ныне город Осипенко[67]), происходившая из села Ольшаны б. Прилукского уезда Полтавской губернии. С ее голоса я записал песни № 470(372) (баллада), № 475(373) (шуточная), заученные ею на родине, и №№ 727(430) и 728(431), усвоенные ею в Бердянске. Она пела громко, уверенно и выразительно.

Замечательным памятником, сохранить который мне удалось тогда в Житомире, является напев баллады “Мандрувало пахоля од Кийова до Львова” [№ 402(294)]. По какой-то случайности текст этой баллады попал в сборник Чулкова[1], изданный в XVIII веке, и оттуда перепечатывался в русских сборниках народных песен, изданных в начале XIX века[2], но, несмотря на то, что сборники эти имели большое распространение, баллада не получила распространение из этих сборников, – они были изданы без напевов, и никто, очевидно, не подобрал напева для исполнения песни, так как слова ее не привились.

Мне спел эту балладу бывший учитель городского училища, по происхождению крестьянин, так, как слышал ее в детстве в 70-х годах XIX века на родине в селе Вовчинцах б. Бердичевского уезда. Балладу эту пели за работой странствовавшие по

---

[1] Собрание разных песен, изданное Михаилом Чулковым. – С.Пб., 1773–1774. – Ч. 1–4.

[2] См.: *Сперанский М.* Малороссийская песня в старых русских печатных песенниках / Этнографическое обозрение. – 1909. – IV.

селам портные, обычно жившие в доме заказчика несколько недель. При таких обстоятельствах усвоил ее напев на всю жизнь человек, который исполнил ее напев для записи. Слова же следующих строф он призабыл, подтвердил лишь общее содержание и отдельные стихи, соответствовавшие вариантам, содержащимся в сборнике Головацкого "Народные песни Галицкой и Угорской Руси" [3]. В предисловии к сборнику 1922 года сказано: "Своим рисунком, строением строфы и серьезным, величавым характером эта старинная мелодия совершенно отличается от ныне распространенных бравурных мелодий этой баллады" [68] [...]. Цитируемое замечание было сформулировано недостаточно обдуманно. Выражение "ныне распространенные мелодии этой баллады", конечно, может быть понято, как свидетельство того, что я много раз слышал их исполнение. В действительности я не слышал ни одного из них; удивляет то, что не приходилось слышать даже исполнения напева, записанного Лисенком с голоса Красковской. Употребляя выражение "распространенные мелодии", я имел в виду то, что они стали известны по печатным изданиям. Но читатель мог получить преувеличенное представление о числе опубликованных напевов. Следует разъяснить, что в хоровом сборнике Лисенка и в сборнике Кубы содержатся не варианты, а обработки того же напева, который содержится в основном сборнике Лисенка. Отмечу еще, что ни один из опубликованных напевов баллады о встрече брата с сестрой, не узнавших друг друга, в корчме, не соединен с начальными словами "Мандрувало пахоля". Эти слова, вообще слова первой строфы, человек, спевший мне напев, знал твердо, совершенно независимо от сборников Чулкова и Головацкого – он их [сборников] вовсе не знал.

Характеризуя ныне напевы, как бравурные, я, конечно, формулировал лишь мое субъективное представление (имеющее мало цены) о том, как могли они исполняться.

Величавое исполнение варианта, слышанного и записанного мною, подтверждаю и постараюсь передать для звукозаписи [69].

Тот же Уроженец села Вовчинцы б. Бердичевского уезда спел мне колядку № 211(159), усвоенную им в деревне на родине, и

---

[3] *Головацкий Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – Т. 1–3. – М., 1878. – (Т. 1. – С. 577; Т. 3. – Отд. 1. – С. 27).

веснянку № 344(309), которую, по его словам, пели дети тогда же, в 1870х годах, в селе Красиловке бывшего Таращанского уезда, где он находился продолжительное время. Песенка очень короткая, но ее повторяли несколько раз подряд, постепенно повышая звуковысотный уровень. Она производит впечатление фрагмента, но добавление начальных слов "Діду мій, дударику" у Леонтовича мало помогает реставрации ее, так как при обращении к "діду" слова "тепер тебе немає" создают поэтическую фигуру, несвойственную украинской народной поэзии. По словам моего осведомителя, дети пели воспроизведенную им песенку на улице группами, следовательно, более соответственными были бы слова "Діду наш, дударику". Имели ли дети представление о волынке и волынщике, когда пели песенку, или уже не имели, мой осведомитель не знал и сам не имел ясного представления об этом инструменте; что песенка относится именно к этому инструменту, явствует из упоминания о пищиках[70].

В Киевском университете я встречался со студентом исторического факультета Даниилом Щербаковским, который впоследствии был заместителем директора Киевского исторического музея (см. некролог его в серийном издании Украинской Академии наук – "Етнографічний вісник", кн. 6, 1927 г.) и в 1920 году был одним из деятельнейших инициаторов и организаторов издания мого сборника народных мелодий. Он узнал, что жена одного из университетских сторожей, живших в подвальном помещении здания университета, хранит в памяти много песен своей родины, и после лекций, а иногда в промежутках между лекциями забегал к ней. Несколько раз и я забегал к ней записывать напевы (Щербаковский не умел этого делать).

Наша осведомительница была крестьянка лет 50 родом из села Якубовки б. Ольгопольского уезда. Песни в такой форме, в какой она их усвоила, пелись на ее родине в 60-х – 70-х годах XIX века. Д. Щербаковский лишь начал записывание текстов, продолжил же это дело с большим увлечением муж певицы, грамотный крестьянин того же села Якубовки. Он выполнял эту задачу лучше, чем могли бы делать Щ[ербаковский] и я, так как передавал записью те диалектные формы, которые мы могли бы не заметить.

При упоминаемых обстоятельствах мною записаны напевы жнивной песни № 134(89), свадебной № 164(95), трех баллад

№№ 668–670(560–562) и песни из причисленных к лирическим за отсутствием более специфицированного термина – № 671(563). Текстов муж певицы записал много, – они должны находиться в архиве Д.Щербаковского, если этот архив полностью сохранился. Я мало использовал упоминаемый источник потому, что певица жаловалась на ослабление памяти после тифа; этот дефект обнаруживался лишь в отношении напевов, – она в общем припоминала все напевы песен, слова которых диктовала мужу, но именно припоминала, исполняла их неуверенно, путалась и изменяла редакцию. Я записывал те напевы, которые она помнила твердо, и один из тех, который она спела неуверенно – № 134(89). Эта неуверенность проявлялась в ритме, – точнее, в подтекстовке напева в двух последних тактах. В той редакции, на которой остановилась, после проб, эта женщина, форма жнивной песни № 134(89) отличается от формы свадебной песни № 164(95) тем, что второй стих "де ж ти пробувала" состоит 6 слогов, в то время как второй стих строфы свадебной песни № 164(95) состоит из 7 слогов, как и первый (повторяющийся). Впоследствии, когда я ознакомился с другими записями западно-украинских свадебных и жнивных песен, я вспомнил о колебаниях, с какими была исполнена песня № 134(89), и у меня возникло предположение, что записанная мною подтекстовка ошибочна, и истинная форма 5 и 6 тактов была такая:

79-к

де ж ти про - бу - ва - ла.

сходная с формой свадебной песни № 164(95).

Все таки я помести сомнительную запись в сборник ввиду того, что она удостоверяет факт сходства напевов жнивных и свадебных песен в местности, из которой в литературе вообще нет образцов, и дает материал для представления об области распространения общего свадебно-жнивного типа, существование котрого в Галичине убедительно доказывает сборник Раздольского–Людкевича[4].

[4] Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Ч. 1. – С. 177.

Большую ценность представляет, по моему мнению, мелодия баллады № 668(560) – одна из тех, в которых выявляется существование в украинской народной музыке специфического балладного стиля (это говорится не в том смысле, чтобы все напевы баллад или большинство их обнаруживали признаки своеобразного стиля, и притом именно такого, к какому принадлежит напев № 668(560). Особенно характерна заключительная мелодическая формула (последний такт) – такая же, как в записанном в районе Белой Церкви напеве баллады о Бондаривне[5], и в записанном мною в Черниговской области, пока неопубликованном напеве баллады об убийстве паном соблазненного его женой молодого крестьянина Петруся[71].

[5] См. работу Ц.Неймана об этой балладе [“Малорусская баллада о Бондаривне и пане Каневском”], напечатанную в “Киевской старине”,1902, кн. 3.

8. Житомирская область. Записи 1901–1921 годов

Хронологический порядок изложения настоящего труда – по годам, в какие производилась работа, – может быть, имел смысл по отношению к самым ранним моим записям, но соблюдать этот порядок до конца вряд ли целесообразно.

Заканчиваю изложение сведений о песнях, бытовавших в пределах Житомирской области, с тем чтобы в дальнейшем соблюдать географический порядок – по областям [72].

В 1903 или 1904 году в Тбилиси находившийся там на службе уроженец нынешней Житомирской области, узнав о том, что я собираю украинские песни, спел для записи по своей инициативе четыре напева, усвоенные им в его родном селе, которое он назвал Хайча Овручского уезда. В официальном справочнике 1948 года значатся села Велика Хайча и Мала Хайча Овручского района.

Отметим поразительное сходство, почти тождественность, показанного им напева тамошней песни "Ой не рости, кропе" № 76(50) с напевом № 75(639) из очень отдаленного пункта – села Рожнивки Ичнянского района Черниговской области.

Между тем эти варианты – их можно считать одним напевом, – имеют существенное отличие от варианта из б. Нежинского уезда Черниговской губернии [1], и варианта, записанного Лисенком в Борисполе (б. Переяславский уезд Полтавской губ., ныне в левобережной части Киевской области) [2].

Если принять во внимание записи текста в собраниях М. Довнар-Запольского "Песни пинчуков", Киев, 1896, № 323, и в труде И. Бессарабы "Материалы для этнографии Седлецкой губернии" (Сборник отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. – Т. 75. – С. 105), весенняя песня "Ой не рости, кропе" к западу от Днепра была распространена в се-

---

[1] *Рубец А.* Двести шестнадцать народных украинских напевов, № 125 – помещен не в отделе весенних песен, вероятно, по ошибке.

[2] Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – С. Пб., 1872. – Т. 3. – С. 141; то же в сборнике Лисенка "Молодощі", 1875, и в хоровой обработке, в его сборнике "Веснянки", 1-й вінок [К., 1897].

верных районах украинской языковой области[3], и бытование ее в Хайче Овручского района дает указание на южную границу распространения песни на правобережной Украине. На восточной – левобережной Украине область распространения названной песни, судя по записи из Борисполя, простиралась далее в южном направлении, чем на правобережной Украине.

Тот же уроженец Овручского района спел мне усвоенный им в родном селе напев чумацкой песни № 689(485) {ср. № 355(219), слышанный в селе Пенязевичах} и малозначительную песенку № 688(486).

Человек, хранивший в памяти эти напевы, не был любителем и знатоком песен вообще, но гарантией точности воспроизведения было, по моему убеждению, то, что он вообще отличался совершенно исключительной точностью, серьезностью и сознанием ответственности во всех своих действиях. О крестьянах своего села вспоминал с большой любовью. Более же всего убеждает в точности его передачи отмеченное выше сходство показанного им напева с напевом Ичнянского района Черниговской области.

В 1921 году временно находившиеся в Киеве две сельские жительницы, получившие среднее образование, не крестьянки, спели для записи несколько песен села Гнилець Корнинского района [повіт Сквира]. Кажется, это были мать и дочь. Меня познакомил с ними, специально для записи напевов, научный работник – историк, хорошо их знавший, выросший в близкой местности и собиравший там песни. Он удостоверил, что эти женщины твердо усвоили напевы, которые решаются воспроизвести, и относятся к своей задаче серьезно, с сознанием ответствен-

---

[3] К числу северных вариантов приходится отнести № 126 в сб. Я. Сенчика "Пісні з Холмщини і Підляся" [Матеріали до української етнології НТШ. – Львів, 1916. – Т. 16], но лишь на основании этого общего заглавия, так как указания на пункт бытования варианта нет. Напев, записанный Сенчиком, оказывается сравнительно [скрытым ?], сильно отличается от других, здесь упоминаемых. [Слово, узяте в прямокутні дужки, в рукопису не читається, графіка близька до написання запропонованого в дужках слова. Його зміст, між іншим, не суперечить і можливій характеристиці ритму – як не властивого цій танковій веснянці: наспів, записаний Я. Сєнчиком, належить до того ж типу, що й №№ 75(639) та 76(50) у зб. 1922 р., але ритмізовано його *третно* – кожну другу складоноту подовжено удвічі. У цьому може полягати його "скритність" – як дивергенція "нормативної" ритмічної форми, заснованої на *двоїчності*. – *Упоряд.*]

ности. Пели они отчетливо и уверенно. Исполнили для записи также песни двух других сел, в которых жили подолгу. Из спетых ими песен села Гнилець №№ 57, 25, 9, 65, 98, 79 (625–630) весенние, №№ 234, 210, 291 (155–157) колядки. Среди весенних наибольшее значение имеет, по моему мнению, неигровая № 98(629). Общим задумчивым настроением и медлительным движением она примыкает к восточным, левобережным веснянкам. Однако мне до сих пор не известно ни одного напева, близко родственного рассматриваемому; не знаю, с каким напевом можно было бы объединить его, создавая не слишком широкое понятие типа. Было бы крайне важно зафиксировать крестьянское исполнение этой песни и выяснить, существуют ли ее варианты, какова область их распространения, где и как они смыкаются с левобережными "задумчивыми" веснянками.

Сам по себе напев № 98(629) не вызывает сомнения в подлинной народности и самобытности.

Конечно, было бы желательно, чтобы все напевы, ставшие достоянием общества благодаря записи, произведенной в кабинетной обстановке, были вновь записаны в бытовом исполнении, притом с применением новых усовершенствованных звукозаписывающих аппаратов.

В настоящем труде не место рассуждать о грандиозных планах. Обратить же внимание на напевы, особенно важные с исторической точки зрения, заслуживающие специального внимания и, прежде всего, возможно точной записи, – здесь можно и должно.

Запись напева 98(629), сделанная в лучших условиях, была бы лучше, но и то, что зафиксировано мною, не вызывает подозрения в том, что женщины, показавшие мне напев, сами сочинили его, или исказили его, или представили редакцию, появившуюся в среде сельской интеллигенции и существенно отличающуюся от вариантов, бытовавших в крестьянской среде.

Напев же весенней песни "А ми просо сіяли" № 57(625), показанный теми же двумя женщинами, как бытовавший в том же селе Гнилець, содержит признак, какого нет ни в одном из известных до сих пор вариантов этой песни. Песня "А ми просо сіяли" обычно исполнялась двумя хорами поочередно; второй хор пел иные слова на тот же напев. Женщины, исполнявшие напевы села Гнилець, показали иной способ; второй хор

(унисонный, как и первый) исполняет свою строфу на напев, представляющий подражание напеву первого хора; напев второго хора мог бы исполняться с напевом первого хора, – как сопровождающий голос.

Музыкальных записей украинских песен, строфы которых исполняются поочередно двумя хорами, создано мало, а среди изданных нет таких, которые были бы снабжены описанием способа исполнения; если есть описание игры, то не видно того, чтобы оно было составлено человеком, записавшим напев. За отсутствием зафиксированных в литературе наблюдений нельзя решить, что именно представлено рассматриваемою здесь записью № 57(625) – новшество, быть может, долго не продержавшееся даже в практике одного села Гнилець, или выявление прочной традиции.

Кроме моей записи № 57(625), нетождественность музыкального исполнения украинской песни двумя чередующимися хорами засвидетельствована двумя записями Я. Сенчика[4], произведенными в 1904 году в бывш. Грубешовском уезде Холмской губернии (ныне эта местность входит в территорию Польской республики). Это – тоже напевы весенних игровых песен. Один из них будет приведен ниже при анализе ритма игровой песни "Воротарь"[5]. Обе записи Сенчика представляют более надежный документ, чем моя запись № 57(625), так как сделаны "від гурту" (№ 130) , "від дівок" (№ 131). Но этими записями удостоверяется не совсем одно и то же самое: там строгое подражание, т.е. повторение [напева] в ином звуковысотном положении (на кварту выше), в моей записи – свободное подражание на две ступени теоретически объединенного звукоряда ниже.

---

[4] Матеріали до української етнології. – Т. 16, Львів, 1916. – С. 106–107, №№ 130 и 131.

[5] [Там же] Я. Сєнчик, № 130. Пункт назван "Вереша". Под № 131 пункт назван "Верешин". Уроженец и музыкальный деятель Холмщины Е. Витошинский осведомил меня, что название "Вереша" фигурирует по ошибке вместо того же "Верешина"; если это верно, то оказывается, что в одном и том же селе бытовали две различные песни №№ 130 и 131 на слова, связанные с игрой в "Воротаря" (песня № 131 у Сенчика представляет соединение поэтической темы "Воротаря" с темой другой весенней игровой песни, как в вариантах, находящихся в 12 томе тех же львовских "Материалов" [Матеріали до української етнології НТШ. –Львів, 1909. – Т. 12]. – С. 40, литера З. – С. 41, литера К (ср. там же с. 19–22).

Из колядок, заученных теми же женщинами в селе Гнилець {№№ 234, 210, 291 (155–157)}, одна – № 234(155) – имела, по-видимому, распространение лишь на небольшой территории: варианты ее находятся в сборнике К. Полищука (напевы записал М. Остапович, редактировал музыкальные записи А. Кошиц[6], часть 4, № 20, место бытования – село Молочки, Янушпольского района Житомирской области), и в сборнике Конощенка[7], вип. 2, № 98 (село Королівка, Корнинского района той же области). В Малинском районе я этой колядки не слышал. Сопоставим изданные варианты[8]:

80-к

Гнилець (Квітка, № 155)

Молочки (Остапович)

Королівка (Конощенко)

---

[6] Збірничок найкращих українських пісень з нотами. Зібрав К. Л. Поліщук. Ноти записав М. Остапович. – К., 1913.

[7] *Конощенко А.* Українські пісні з нотами. – Одеса, 1902. – Вип. 2.

[8] В издании [М. Остаповича] после *ре* стоит точка [див. ноти пр. № 80-к, другий нотний стан, передостанній такт. – *Упоряд.*]. Или эта точка поставлена

В том исполнении, в котором напев записан мною (с. Гнилець), он оказывается наиболее строгим, четким.

Свою запись представляю с изменением тактовых обозначений против имеющихся в издании 1922 года [73].

В записях Остаповича и Конощенка нет ритмического сокращения, какое моею записью зафиксировано в тактах 4, 8 и в последнем. Женщины, исполнявшие напев села Гнилець для мой записи, в общем обладали превосходным чувством ритма, и я уверен, что сокращение происходило не по ошибке, а потому что вошло в норму исполнения рассматриваемой колядки в той среде, в какой эти женщины ее усвоили.

Темп я ныне обозначил по памяти [9].

Те же женщины тогда же спели два напева, усвоенные ими в селе Болячеве Брусиловского района Житомирской области – № 214(188) (колядка) и № 307(574) (колыбельная песня).

Щедровку № 282(158) из села Шпичинці Вчорайшенского района Житомирской области спел мне в 1920–1921 гг. научный работник, выросший в этом селе. Напев обрядовой песенки, с какой поздравители обходили дворы под Новый Год в том же селе {№ 277(696)}, показал он же или его брат, тоже научный работник.

В 1907 году, находясь короткое время в городе Радомышле Житомирской области, я успел записать там лишь пять песен от двух молодых девушек-крестьянок, уборщиц гостиницы, в которой я остановился. Не имея времени расспрашивать их о музыкальном быте их родных сел, я просто предложил им спеть любые песни из усвоенных ими на родине. Одна из них, происходившая из села Лутовки Радомышльского района, исполнила №№ 448, 425 (273–274), другая, из села Русановки

по ошибке, или следующие две ноты по ошибке изображены, как восьмые. Первое вероятнее [це місце подаємо в редакції К. Квітки. – *Упоряд.*].

[9] При подготовке к печати сборника 1922 г. мне казалось, что, поскольку ординарное слоговое время я обозначил четвертною нотою, а счетное время – половинною (основной тактовый размер был тогда определен как 3/2), – подходящим обозначением темпа является **moderato.** В настоящий момент нахожу, что темп независимо от этого следовало определить как...[Далі пропуск і крапка. Квітка, певно, мав намір поставити зазначення темпу латинськими літерами або за метрономом, але при коректурі машинопису пропустив це місце. Над першим тактом першого рядка № 80-к рукою Квітки написано, очевидно, темп, але ні тривалість (чвертка? половинна?), ні знак рівняння не читаються, видно цифру “40”. – *Упоряд.*].

Потиевского района Житомирской же области – №№ 426, 439, 447 (275–277). Исполнение было вялое, обе девушки были утомлены работой и хотели спать.

Единичный в своем роде образец представляет № 448(273) – по строфовой форме. Строфа состоит из двух 7-сложных стихов, но с изменением в мелодии; при повторении на месте внутристиховой цезуры вставляются неизменяемые во всех строфах слова. Слова-вставки в первом стихе не имеют смысла за исключением слова "мазур", которым вставка оканчивается. Эта вставка (такты 7–10) равнодлительна самому стиху (такты 1–4, в повторении стиха такты 5, 6, 11 и 12). В части напева соединяемого со вторым стихом (такты 12–16) и в отрезках, соединяемых с повторением второго стиха (такты 17–18 и 24–25), происходит повторение тех его (напева) частей, которые соединяются с первым стихом и его повторением. При повторении второго стиха создается на месте цезуры вторая вставка (такты 19–23), состоящая из слов, вообще не имеющих значения, и двух слов "при долині", значение которых не имеет отношения к настоящей песне.

Вторая вставка, как и первая, повторяется без изменений во всех следующих строфах. Слова второй вставки совершенно отличаются от слов первой вставки. Часть напева, соединяемая со второй вставкой, отличается в тактах 19–21, в продолжении же (такты 22–23) сходна с соответственной частью напева, принадлежащей к первой вставке (такты 9–10).

В повторении первого стиха и в повторении второго стиха строение напева не согласуется с стиховым строением. Часть напева, соединяемая с первым полустишием, не является непосредственным продолжением части напева, соединяемой со вставкой: в напеве вставка не отчленяется от второго полустишия.

Чтобы показать наглядно членение мелодии, запись напева № 448(273) следовало бы разметить таким образом:

81-к

1-й стих

Слу - жив ма - зур у по - па,

повторение 1-го полустишия

слу- жив ма - зур,

первая вставка

ні-кі - тур, ва - лі - ґур,

не- гу - ляр, ма- зур

повторение 2-го полустишия

у по - па.

2-й стих

Та й за - слу - жив ко - би - лу,

повторение 1-го полустишия 2-го стиха

та й за - слу - жив,

вторая вставка

хур- ґе - ле, по-за хур - ґе, вер- ґе - ле,

при до- ли - ні, ле - ні,

повторение 2-го полустишия 2-го стиха

ко - би - лу.

Рассмотренная форма укладывается в систему, которую можно построить, привлекая образцы из творчества других славянских народов. Простейшую из строфовых форм, образуемых посредством повторения 7-сложного стиха со вставкой на месте цезуры после 4-го слога, представляет песня,

Ой у лісі / два дуби,
Ой у лісі, // серденько, / два дуби

записанная Иваном Колессой в селе Ховичи, ныне Стрыйского района Дрогобычской области [10].

В этой песне "серденько" неизменно вставляется в каждый стих при его повторении; вставка не увеличивает общего ритмического пространства второго стиха; он в общем остается равнодлительным первому.

С применением того же приема строится строфа русской песни, вероятно, армейского происхождения:

[10] Етнографічний вісник НТШ. – Т. 2. – С. 281.

Как на горе / калина,
Как на горе / калина,
Как на горе, // сиротина, / калина,
Как на горе, // сиротина, / калина[11].

Но эта строфа сложнее, поскольку повторяется и стих без вставки, и стих со вставкой. Здесь тоже отмечаем равнодлительность стихов в напеве, независимую от вставки.

В напевах хорватской песни[12]

Sadila sem / bazulek,
Sadila sem // dragi lubi / bazulek

вставка dragi lubi (в вариантах milu dragom и т.п.) увеличивает общую длительность стиха при его повторении, создавая отношение 3:4.

Длинную вставку такого характера, как вставки в украинской песне № 448(273), встречаем в польской песне, отмеченной в исследовании [Виндакевичовой][13]. – С. 210:

Z tamtej strony jeziora,
Z tamtej strony
jechunder mach cumber
jaworowy Wojtek zaborowy
jeziora

(расположение по строкам произведено мною).

Автор этого исследования определяет повторение стиха со вставкой как рефрен.

Я не имел возможности ознакомиться с напевом[14], однако не может быть сомнения в том, что в пении отношение протяженности стиха к его протяженности при повторении со вставкой ближе к отношению, какое мы видим в украинской песне № 448(273) (1:2, для второго стиха 4:9), чем к отношению частей напева в вариантах упомянутой хорватской песни.

---

[11] *Пальчиков Н. Е.* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской Губернии. – С.Пб., 1888. – № 109.

[12] *Kuhač Fr.* Južnoslavenske narodne popijevke. – Zagreb, 1880. – T. III. – № 938–943.

[13] *Windakiewiczowa H.* Studya nad wierszem I zwrotka poezyi polskiej ludowej. – Rozprawy Wydzialu filologicznego Akademii Umiejetnosci w Krakowie. – T. III. – 1913.

[14] Г. Виндакевичова дала справку: *Kolberg O.* Lud. – T. 2. – Warszawa, 1865. – S. 180.

Строфа песни “Z tamtej strony jeziora” состоит из одного стиха и его повторения со вставкой, в то время как строфа украинской песни № 448(273) состоит из двух повторяемых стихов, при повторении обогащаемых вставками.

Таким образом, разъясненная выше форма строфы песни № 448(273) оказывается наиболее сложной из показанных в этом ряду.

Если иметь в виду разнообразие слогово-временных форм, следует признать более искусно построенным напев плясовой песни, записанной в 1886 году в г. Кеми[15]. Ритмическая схема этой песни такова:

82-к

На го - ре - ти | ка - ли - на,

На го - ре - ти | ка - ли - на,

На го - ре ти, ‖ ду - ша ра - дось, ‖ ка - ли - на.

При третьем воспроизведении — со вставкой “душа радось” — ритмическое пространство стиха увеличивается на одно счетное время, и этим компенсируется сокращение, происходящее при втором воспроизведении.

[15] *Истомин Ф. М. — Дютш Г. О.* Песни русского народа, собранные в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. — С.Пб., 1894. — С. 143.

9. Веснянка “Воротар”

В географической таблице на с. 233 сборника 1922 г. при №№ напевов 60(51), 13(53), 249(173) и 137(174) значится лишь название губернии – Волынская – и уездного города – Звягель, но в столбце “Пункт” никакого названия нет. В подобных случаях обнаруживается упущение, происшедшее при составлении таблицы: остается неясным, означает ли этот пробел, что напев бытовал в самом городе (тогда лучше бы проставить его название в двух столбцах), или что пункт в пределах названного уезда остался неизвестным мне самому. Истине соответствует последнее.

Звягель – древнее название города, с 1793 года официально именовавшегося “Новоград-Волынск”, ныне же именующегося “Новоград-Волынский”. Название “Звягель” сохранялось в народном словоупотреблении в 1870-х годах, когда там жила Ольга Петровна Косач, украинская писательница (†1931), пользовавшаяся литературным псевдонимом “Олена Пчiлка”, сестра историка и исследователя народной словесности профессора М. Драгоманова и мать Леси Украинки. В дальнейшем буду употреблять сокращение “О. П. “ – одновременно инициалы действительного имени и отчества и инициалы литературного имени. С голоса О. П. и были мною записаны в 1900–1902 годах напевы, место бытования которых она определила лишь, как Новоград-Волынский уезд, без указания пунктов.

Изложенные ниже соображения по поводу этого недостатка могут показаться чересчур пространными, и обнаруживаемое беспокойство – слишком мелочным. Автор научного труда должен сдерживать свое увлечение предметом исследования, не обременять предполагаемых читателей малозначительными вещам, не создавать не важных вопросов.

Но территория бывшего Новоргад-Волынского уезда была очень велика, очень вытянута с севера на юг, северная полесская часть его имела резкие физические отличия. Игнорировать особенности внутри такой территории никак нельзя.

Далее, точное установление места бытования зафиксированного произведения создает необходимую отправную точку для исследования последующих исторических изменений в народном творчестве. Обычный способ построения догадок об

исторических процессах путем сопоставления произведений, записанных в различных местностях по одному разу, недостаточен; убедительнее было бы сопоставление фактов и наблюдений, которые в каждой местности производились бы последовательно в течении возможно более длительного периода[74].

В случаях, подобных здесь обсуждаемому, точное обозначение пунктов бытования песен имеет еще особое значение, – имеются в виду случаи, когда запись производится с исполнения человека, который, интересуясь народными песнями, слышал в разное время в разных местностях похожие напевы и варианты одной и той же песни. Если воспроизведший песню для записи определенно знает местность, это может служить указанием, что передаваемый им напев укрепился в его памяти точно и прочно, ассоциируясь с отчетливыми воспоминаниями об этой именно местности, о тамошних исполнителях, об обстановке, при какой песня была выслушана и усвоена.

Из напевов, о которых идет речь, наибольший интерес с исторической точки зрения вызывает напев № 13(53) весенней игровой песни "Воротарь" (в вариантах "Володарь"). Среди весенних песен она принадлежит к числу тех, которые особенно привлекали внимание исследователей по своему поэтическому содержанию (исследования ее напевов до сих пор нет). Толкование этой песни предлагается в труде В. Антоновича и М. Драгоманова "Исторические песни малорусского народа"[16]; ей посвящена работа И.Коробки "Весенняя игра-песня "Воротар" и песня о князе Романе"[17]. Я не ставил цели перечислить все работы, в которых содержатся суждения о названной песне.

Варианты песни записаны в северозападных областях украинской этнической территории; нет оснований полагать, что некогда область ее распространения была значительно обширнее, чем та, на которой ее застали собиратели в XIX–XX веках[18].

---

[16] *Антонович В., Драгоманов М.* Исторические песни малорусского народа. – Ч. 1. – К., 1874. – С. 55 и след.

[17] Известия отделения русского языка и словесности Имп. АН. 1899. – Т. 4. – Кн. 2

[18] В "Трудах этнографическо-статистической экспедиции..." П. Чубинского. – Т. 3. – С. 39 находится вариант с отметкой "Васильковского уезда". Вероятно, он был записан в западной части этого уезда (пункт у Чубинского не указан). Записей "Воротаря", которые были бы сделаны в правобережных придне-

В этих вариантах мы не можем с уверенностью усматривать остатки средневекового творчества. Обрисовывающиеся типы напевов, с которыми соединены эти варианты, должны стать предметом пристального внимания исследователей украинской [народной] музыки.

В "Исторических песнях малорусского народа" Антоновича и Драгоманова на с. 70 и 328 помещено пять вариантов текста песни "Воротарь", "доставленных О. П. Косачевой". Все варианты – из бывшего Новоградволынского уезда. Выражение "доставлены" наводит на мысль, что не все варианты записаны О. П. Косач лично. Полностью напечатаны тексты из деревни Войтовцы (вероятно, это то село, которому [позже] присвоено название Виноградовка, – Любарского района Житомирской области) и из местечка Ярунь (ныне районный центр той же области), а вариант из Новограда-Волынского и два варианта из м.Полонного (теперь районный центр Каменец-Подольской области, к которой по новому административному делению присоединена ныне часть бывшего Новоград-Волынского уезда) представлены лишь теми стихами, какие составляют отличие.

В изданном раньше (1872 г.) 3-м томе "Трудов Этнографическо-статистической экспедиции" (материала, собранные П. П. Чубинским, изд. под наблюдением Костомарова) дано описание игры "Володар" с отметкой "Полонное Новоградволынск. у.", затем помещен вариант текста из того же местечка, и другой вариант – из Любара (с. 38–41).

Припоминая слышанное мною высказывание О. П. [О. Косач] (неодобрительное) о молодых людях, которых Чубинский посылал на места для записи песен, я заключил, что О. П. непосредственно на месте была знакома с работой сотрудников экспедиции, собиравших песни; это могло быть именно в б. Новоград-Волынском уезде.

При записи напева № 13(53) ни О. П., ни я не вспомнили об этих давних записях. О. П. вообще почти не делилась со мной воспоминаниями о своей деятельности по собиранию песен, а я не был настойчив в вопросах. Запись напева "Володарь" была

провских местностях, я не встречал, и к востоку от Днепра игра в "Воротаря", судя по опубликованным материалам, не была известна.

сделана, как припоминаю, на даче около города Гадяча, без подготовки; книг о народном творчестве там не было [75].

Напев № 13(53) с теми словами, с какими он был спет, нельзя представлять себе как начало какого-либо из указанных выше вариантов: даже начало текста, наиболее близького к подписанному в № 13(53), – именно текста из села, называвшегося раньше Войтовцы,

Володару, Володарочку,
Очиняй воротечку!
Хто з-за воріт кличе?

не тождественно со словами, спетыми для записи.

Если принять во внимание, что О. П., вероятно, слышала варианты "Воротаря" и после отправки ею записей Драгоманову для включения в "Исторические песни", легко объясняется то, что она не дала мне точного указания местности, где бытовал усвоенный ею напев этой песни. Слышав варианты в поездках по уезду, а также в самом Новограде-Волынском, как от коренных жителей города, так и от людей, происходивших из разных пунктов уезда и переселившихся в город или временно там находившихся, О. П., вероятно, создавала в разное время свои собственные редакции, на которых отражались впечатления от вновь встретившихся вариантов. Это относится не только к напеву "Володаря".

Из сказанного вовсе не вытекает, что, несмотря на отсутствие других –безукоризненных – новоградволынских записей тех же песен, мне следовало вовсе отвергнуть предложение О. П. записать напевы с ее голоса. Такое решение вопроса было бы так же нерационально, как игнорировать ранние издания народных напевов. В ранних изданиях местность вовсе не обозначалась, затем появились недостаточно точные обозначения, как в сборниках Рубца, Балакирева, в первых выпусках сборника Лисенка (в последнем седьмом выпуске вовсе нет никаких обозначений). К тому же не указывалось даже лица, с голоса которых произведена запись. Вероятно, среди этих лиц были и такие, которые создавали свои редакции – обобщающие и подправленные по личному вкусу [76].

По отношению к материалу, попавшему в сборник 1922 г. из запасов памяти О. П. Косач, исследователь окажется в лучших условиях, чем в отношении большей части материала, из-

данного в XIX веке, так как известно, кто пел, известна биография писательницы Олены Пчилки, есть данные для критики того, что сделано собственно ею в направлении сохранения памятников народного творчества.

Устранить мою запись исполненной О. П. мелодии – песни “Володар”, имеющей большое историческое значение, было бы непоследовательно при таком общем положении в исторической науке, что многое строится на основании свидетельств, не имеющих достоинства полной точности и достоверности во всем объеме. Критика источников занимает важнейшее место в историческом исследовании. Исследователи народной музыки поставили бы себя в слишком невыгодное положение, если бы вместо критического использования просто отвергали неполноценные источники.

Напев “Володаря” № 13(53) очень сходен, но нетождествен с напевом № 16(54), внесенным в сборник 1922 г. с нотной записи Леси Украинки. При этой последней записи также не было обозначения населенного пункта. Запись попала в мои руки после смерти Леси Украинки. Исполняя народные песни для записи по памяти, Л. У. об этой песне и о сделанной некогда записи не вспоминала.

Возможно, что запись напева “Володаря” № 16(54) была произведена Л. У. в детские или отроческие годы с исполнения матери; отличия от № 13(53), спетого в 1900–1902 г. О. П., обусловлены изменениями, какие внесла сама О. П. в свою редакцию – бессознательно или даже сознательно, – под воздействием иных народных вариантов или вообще услышанных народных напевов. Предположительно, что в народном исполнении Леся Украинка “Володаря” не слышала и потому не пела мне для записи, – более того, не напевала при мне и для себя, хотя вообще народные песни напевала ежедневно в течение многих месяцев.

Другой напев, связанный с цепью вариантов “Воротаря”, Леся Украинка знала, вероятно, непосредственно из народного источника и напела его Лысенку (перед знакомством со мной):

83-к

Andante poco moderato

Бо - ро - дарь, бо - ро - дарь - ку, про - дав Зо - сим Дар - ку.

Запись Лисенка воспроизводится здесь в точности по копии рукописи; рукопись я видел в 1920- годах[19]. В настоящее время я не имею возможности вновь просмотреть рукопись, чтобы узнать слова дальнейших стихов, если они там имеются, и место бытования песни, если оно обозначено. Форма "бородарь" с смягченным "р" вызывает вопрос, так как во всех, кажется, местностях Житомирской Волынской областей, в которых Л. У. запоминала песни, "р" твердое[77].

Другие напевы, записанные Лисенком с голоса Леси Украинки, она позже спела также мне для записи, этого же напева вообще при мне не пела. Причину можно усматривать в том, что в ее памяти вообще долго не удерживалось уродливое и искаженное в народных песнях, здесь же искажено обращение "Воротарь", и следующие слова не обнаруживают никакой связи с поэтической темой весенней игры в "воротаря".

Но очень близкая родственная связь обнаруживается при сравнении напева с следующими напевами, явственно принадлежащими названной игре:

А. **Andantino** **84-к**

Мо - ло - да, мо - ло - да, від - чи - ни во - ро - та.
А хто во - ріт кли - че, а хто во - ріт кли - че?

Нотная запись Ф. Колессы по фонограмме О. Роздольского. Издана в 1909 году в работе "Мелодії гаївок"[20] под № 8. Время фонографирования записи, к сожалению, не обозначено. Место бытования село *Роджалів* б. Сокальского уезда. Территория этого уезда входила в состав исторической Волыни[78]. В настоящее время село под официальным названием *Роджалів* принадлежит к Радеховскому району Львовской области[21].

---

[19] См. мою работу "Фольклористична спадщина М. Лисенка" в "Збірнику історико-філологічного відділу Української академії наук". – К., 1930. – № 94. – С. 34 [також: *Квітка К. В.* Вибрані статті. – Ч. 2. – К., 1986. – С. 25–26].

[20] Матеріали до української етнології. – Т. XII.

[21] Радехов Львовской области нужно отличать от Радехова нынешней Волынской области, который будет упоминаться ниже.

Обращение "Молода, молода" – искажение слова "молодарь", не существующего вне песни-игры. В "Исторических песнях" Антоновича и Драгоманова[22] сообщено, что в местечке Ярунь, как и в некоторых других местностях, весь период весенних игр называется "*співають володаря*". В конце XIX века в Малинском районе очень старая женщина при моих расспросах о весенних песнях употребила выражение "*Молодаря співали*" (ее попытка спеть мне "молодаря" не удалась).

Б. **Moderato** **85-к**

Во-ро-тар, во-ро-та-ро, од-чи-ни во-ро-теч-ка!

А хто во-ріт кли-че, а хто во-ріт кли-че?
Ми-хай-ло-ве слу-ге, Ми-хай-ло-ве слу-ге.

Сборник 1922 года № 15(42). Место бытования – село *Жуків* бывшего Грубешовского уезда Холмской губернии (ныне в пределах Польской республики). Записано мною в 1919 году с голоса крестьянки названного села, бежавшей оттуда во время первой мировой войны и водворенной в Донбассе.

В. **Allegro** **86-к**

I хор. Во-ро-та, во-ро-та, о-чи-ніть во-ро-та.

II хор. А хто во-ріт кли-че? А хто во-ріт кли-че?

Записано в другом селе того же уезда в 1904 году.

Один из родственных напевов ("Бородарь") терцовым объемом звукоряда отличается от остальных, тем не менее мелодическое движение всех четырех напевов сходно.

Напев **А** [№ 84-к] представляет простейшую в пределах рассматриваемого типа слогово-временную форму **87-к**

---

[22] *Антонович В. – Драгоманов М.* Исторические песни малорусского народа. – Ч. 1. – С. 330.

В песенке “Бородарь” (см. выше № 83-к) эта форма обнаруживается во втором полустишии, сохраняющем основной для данного типа 6-сложный размер[79]. Песня с обращением “Воротар, воротаро” **Б** [№ 85-к] сохраняет основную слогово-ритмическую форму в ***повторении*** напева, соединенном с шестнадцатыми группами[80]:



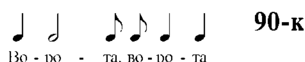
88-к

В первом же воспроизведении (с начальными словами “Воротар, воротаро”) напев приспособлен к 7-сложным группам таким образом, что ради слога, которым стих выводится за пределы основной 6-сложной нормы, производится расщепление первого ординарного слогового времени:



89-к

Такое расщепление следует отличать от сокращения ординарных слоговых времен при сохранении слогочислительной нормы, — в данном случае нормы 6-сложной. Сокращение этого рода происходит в напеве **В** [№ 86-к][81]:



90-к

Можно предположить, показанная выше 6-временная форма **91-к** ♩𝅗𝅥♩♩♩♩ возникла некогда из элементарной **92-к** ♩♩♩♩♩♩.

Эта элементарная форма характерна для напевов, соединявшихся с весенней игрой в “кривого танця”. В числе их особое место принадлежит записанному (не мною) в Каменец-Подольской области и помещенному в сб. 1922 г. под № 63(614). В том варианте сохранилась первоначальная (предположительно) форма, в которой 6-сложность — 6-временность выдерживается и во втором полустишии:



93-к

В других вариантах начало второго полустишия отличается вставкой слова “та”, и в связи с этой вставкой расщепляется первое слоговое время второго полустишия. В сб. 1922 г. этот прием просматривается в №№ 64(619) и 61(632), а также в напеве № 60(51), записанном с голоса О. П. [Косач]:



94-к

Напев № 60(51) не возбуждает сомнения, звучит, как один вариант в ряду других[23], и не содержит черт, которые были бы чужды напевам украинских весенних песен в общем.

Та же элементарная форма выявляется в первом полустишии упомянутой выше весенней песни “Ой не рости, кропе” [см. №№ 76(50) и 75(639)] и, должно быть, первоначально выявлялась также во втором полустишии, – оно первоначально ограничивалось, можно догадываться, шестью слогами “високо в городі”. К сравнению следует привлечь еще напев весенней песни № 78(12).

Весьма вероятно, что рассмотренные здесь ритмические формы песен, связанных с игрой в “Воротаря”, развились из той же исходной формы, однако среди имеющихся в литературе немногочисленных напевов к этой игре не находится такого, который сохранил бы предполагаемую первоначальную равнодлительность слогов.

В напеве **В** (см. выше № 86-к) мы наблюдаем не возвращение к предполагаемой прежней шестивременности, а иную шестивременность, выявляющую зарождение нового ритмического стиля.

О существовании ритмической формы **95-к** ♩ 𝅗𝅥 ♪ ♪ ♩ ♩ в варианте древней украинской песни “Воротарь”, бытовавшей на краю украинской этнической территории, близ границы польской этнической территории, мы узнаем из записи, опубликованной в 1916 году. О существовании же этой формы в украинских вариантах необрядовой песни



96-к

мы узнаем из сборника Роздольского–Людкевича[24].

---

23 См., кроме только что указанных, находящиеся у Чубинского [Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край...]. – Т. 3. – С. 33, то же у А. Рубца “Двести шестнадцать народных украинских напевов”, № 22; в “Молодощах” Лисенка. – С. 29 (на с. 30 то же, что у Чубинского и у Рубца).

24 Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольским. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Т. 2. – 1908, см. № 1387 ***а, б, в*** из сел Львовской области.

25 См. еще там же предисловие к 1-му тому. – С. XVIII в конце – XIX; там же напев № 273 (темп **Moderato**; выше перед № 271 определение “мазурковий ритм”).

Эти варианты помещены Людкевичем в раздел "Песни народного польского происхождения", притом в группу, которая определена так: "Мазуркові, оберекові, краков'яково–коломийкові"[25].

Однако среди 18 напевов польской баллады с начальными словами

"Czego kalino w dole stoisz", опубликованных в сборнике [О. Кольберга][26], нет ни одного с слогово-временнóй формой, о которой идет речь. Напев "Воротаря" **В** [№ 86-к] доказывает, что эта форма в украинских песнях могла возникнуть и самостоятельно в порядке утверждения обычных для них ритмических приемов.

---

[26] *Kolberg O.* Pieśni judu polskiego. – Warszawa, 1857. – С. 207–216.

10. Волынская, Ровенская и Тернопольская области[82]

В 1918 году мною записаны в приюте для сирот и беспризорных детей-беженцев, находящихся в Киеве на Львовской улице, напевы весенних песен №№ 47, 22, 7, 53, 102, 103, 10, 17, 74, 59, 30, 78, 27, 77, 49, 326 (1–16), колядок №№ 223(167) и 175(168) и лирических песен №№ 676 и 675 (493–494) (последнюю можно причислить к балладам) от девочки из села Вовничи Демидовского района Ровенской области.

Напевы весенних песен №№ 36, 97, 85, 82, 31 (17–21) записаны тогда же там же от девочки из села Старый Тараж прежнего Кременецкого уезда Волынской губернии, ныне Кременецкого района Тернопольской области; напев весенней песни № 22 – от девочки из села Городища б. Луцкого уезда Волынской губернии (в указателе 1948 г. значится девять населенных пунктов, называющихся "Городище" в пределах нынешней Волынской области, и я не имею возможности установить, в какой из нынешних районов входит то Городище, откуда происходила девочка, попавшая тогда в приют).

Весенняя песня № 69(23) записана там же от девочки из села Вовчицк Колковского района Волынской области. Каждый из названных пунктов был представлен лишь одной девочкой, – совместного исполнения не было. Но песенка № 17(8) тогда уже была усвоена от девочки из села Вовничи также и другими девочками, и по инициативе воспитательницы они исполняли эту песенку в круговом движении, взявшись за руки. Девочке из Вовнич было 15 лет, другие были немного моложе.

Напев № 674(492) баллады о самоубийстве влюбленных Пилипа и Ярины записан мною в 1919 году в Донбассе от немолодой беженки из села Городища б. Луцкого уезда (не знаю, из того же Городища, о котором было выше упоминание, или из другого). Иной напев из бывшего Новоград-Волынского уезда записал с голоса О. П. Косач (Олены Пчилки) Лисенко и поместил в своем "Зб. укр. пісень" (3-й выпуск, № 31)[1].

[1] *Лисенко М.* Збірник українських пісень. – К., 1876. – Вип. 3. – *Упоряд.*

№№ 258(195) и 673(496) (с. Колодяжне[2] Ковельского района) записаны в 1908 году в Ялте с голоса Леси Украинки, но не были включены в сборник, изданный в 1917–1918 году[3].

Напев шутливой колядки № 254(192) из с. Радехова Любомльского района Волынской области записан в 1920 г. в Киеве с голоса крестьянина названного села, человека лет 60-ти, грамотного. Текста я не записывал; он был такого содержания, как помещенные в 3 т. "Трудов Чубинского" под № 104, с. 381–383, два варианта из м. Любара Новоград-Волынского уезда.

[2] "Колодяжне" – Квіткою вжито український правопис – як і нижче "Якубівка". – *Упоряд.*

[3] Народні мелодії з голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. К., 1917. – Ч. 1; К., 1918. – Ч. 2. – *Упоряд.*

11. Винницкая и Каменец-Подольская области

О записях, сделанных мною в студенческие годы с голоса крестьянки села Якубiвки Ольгопольского района и о некоторых других единичных записях речь была выше.

19 напевов села Головорусавы[1] Томашпольского района Винницкой области записано мною в 1918 году с голоса 18-летней девушки, крестьянки названного села, незадолго перед тем приехавшей в Киев, где она стала домашней работницей.

Это — 14 напевов весенних песен №№ 81, 26, 38, 39, 86, 93, 40, 29, 80, 42, 50, 12, 35, 5 (24—37), два напева купальских песен №№ 117, 118 (76 и 77), один напев детской песенки — № 336(558), один напев колыбельной песни — № 313(559) и один напев женской песни без особого назначения — № 667(557).

По сравнению с напевами иных местностей своеобразными оказываются напевы весенних песен №№ 81, 38, 50 (24, 26 и 34). Напев № 50(34) замечателен в ладовом отношении: звукоряд состоит из пяти степеней, разделенных интервалами: тон — полутон — тон — полутон, считая от главного звука, каким является нижний:

97-к

Allegro 1) Вар. 1)

Зе - ле-ни - ї о - гі - роч-ки так ся в'ют, так ся в'ют. о - гі -

Указав особо на этот напев в предисловии к сб. 1922 года, с. X, я отметил, что в украинской народной музыке это — единственный известный мне образец такого звукоряда. За пределами же украинской музыки мне встретился лишь один образец[2]. При этом я допустил ошибки, связанные между собою. Звукоряд этот я назвал минорным, следовательно, по существу говорил о ладе. Термина “лад” я не употребил, вероятно, потому, что в то время еще не решались называть ладами системы,

[1] В официальном указателе 1948 г. название это записано раздельно — “Голово-Русава”, но, так как из обращения к читателям, вложенного в экземпляры издания, видно, что не все названия окончательно санкционированы, считаю, что я вправе не следовать раздельному начертанию.

[2] *Kuhač F.* Južnoslovenske narodne popjevke, u Zagrebu, 1880. — № 956.

ограничивающиеся немногими звуками. Что речь была не только о звукоряде как таковом, но и о его организации, это подчеркнуто в примечании следующего содержания: “От этого типа (опять-таки “тип” было употреблено вместо “лад”) следует отличать тип *fis-gis-**a**-h-c1* с той же последовательностью интервалов, но с тоникой на среднем тоне ряда” [83]. Как, например, указан напев свадебной песни Полтавской области № 153(117).

Хорватский напев № 956 в сборнике Кухача мною был лишь указан в предисловии, но не приведен. Представляю этот напев здесь:

98-к

Largo ♩= 48

Oj I - va - nek, moj bo - rek ze - le - ni, oj! Oj I - va - nek, moj bo - rek ze - le - ni.

У Кухача при ключе *фа-диез*, — он здесь не воспроизводится, так как не нужен.

Формулировка сопоставления была поспешная и неточная: вышло так, будто тип, представленный полтавской свадебной песней № 152(117) надо отличать от типа, выявляющегося в весенней песне из Головорусавы № 50(34) (“Зеленії огірочки”), а напев хорватской песни принадлежит к тому же типу, что и поднестровский. Конечно, это не так, ибо нижний звук, являющийся главным и опорным в поднестровской песне из Головорусавы, в хорватской песне лишь затронут.

В наиболее обширном отборе народной музыки славян, автором которого является Казимир Мошинский [3], приведен напев из Головорусавы № 50(34), мой комментарий из предисловия к сб. 1922 года, хорватский напев № 956 из сб. Кухача и, сверх того, такой напев колядки из села Жаканья в западной Сербохорватии, изданный 1931 в году (B. Širola и M. Gavazzi, их труд мне неизвестен):

99-к

Allegro

Do - bar ve - čer, go - spo - dar, i - zaj – di – te pred -svoj dvor. Do - bro le - to
Pred dvo - rom je ko - njic vran, na ko - nji - cu se - dal - ce,
Na se - dal - cu ju - nak mlad, na ju - na - ku ka - pi - ca,
Na ka - pi - ci ti - či - ca, u - na li - po po - je.

[3] *Moszyński K.* Kultura ludowa slowian. — Cześt II. Kultura duchowa, zeszyt 2. — Kraków, 1939. — C. 1231–1232.



Нельзя удовлетвориться таким обозначением страны, где бытовала эта колядка: “западная Сербохорватия”; в другом месте, на с. 1131, местность названа “западная Югославия”. Общеизвестные исторические культурные различия между сербами и хорватами простираются на старинную народную музыку. Не видев издания, из которого К. Мошинский заимствовал эту песню, не могу дать более точного указания. На том основании, что Б. Широла и М. Гавацци – хорватские ученые, работающие в Загребе, и другие, известные мне их работы относятся к изучению хорватов, буду называть (предположительно и условно) записанную ими колядку хорватской.

К. Мошинский поставил вопрос, можно ли на основании ладового родства напевов колядки из села Жаканья и весенней песни села Головорусавы заключить о действительной исторической связи между западными Балканами и прикарпатской, в широком смысле, Украины (с. 1232), точнее – средним Поднестровьем (с. 1231), или заметное совпадение следует рассматривать, как случайность; не встречается ли тот же звукоряд и подобные мелодии также в разных пунктах вне “динарско-прикарпатской” сферы, размещение которых не обнаруживает никакой интересной регулярности.

За 30 лет, прошедших после того, как я обратил внимание в печати на лад, выявляющийся в весенней песне из Головорусавы, мне не встретилось ничего такого, что могло бы осветить этот вопрос. Лад, представленный песней из Головорусавы, можно рассматривать как секундарное явление, – он мог утвердиться в практике названного села в результате того, что там при исполнении данного напева стало обычным сниженное интонирование квинты, первоначально “чистой”. Может быть, таково же было происхождение “лада” хорватской колядки, приведенной Мошинским. Наоборот, хорватский напев из сборника Кухача, на который я некстати указал в предисловии к сборнику 1922 года, свидетельствует о существовании определенного, установленного лада.

Для того, чтобы иметь право поставить исторический вопрос, возникающий вследствие ладового родства напевов из

Жаканья и из Головорусавы, прежде всего следовало бы убедиться в том, что и там и здесь уменьшенная квинта *прочно* вошла в практику исполнения сопоставляемых Мошинским напевов, прочно вошла в сознание исполнителей. Я с своей стороны могу лишь засвидетельствовать, что девушка из Головорусавы исполняла все мелодии очень уверенно, интонировала интервалы как в других мелодиях, так и в этой, о которой идет речь, очень точно. По моему мнению, совершенно исключается предположение, что уменьшенная квинта в ее исполнении была не более, чем индивидуальной случайной фальшью.

И все таки я был очень смущен, когда увидел свою запись воспроизведенной в обширном труде Мошинского, несомненно имеющем большое влияние на дальнейшее развитие историко-теоретических идей в области исследования творчества славянских народов, и прочитал далеко идущие исторические рассуждения, повод к котрым дала моя запись. Я должен был предвидеть, что публикуемый мною образец привлечет внимание исследователей, что на нем будут строиться предположения и обобщения, и потому должен был сам, указывая в предисловии к сборнику на этот напев, оговориться, что он записан не с бытового хорового исполнения в селе, а с исполнения одной девушки в кабинетной обстановке. Правда, девушка жила еще полностью в сфере звучания своего села, да в Киеве ее музыкальное сознание и не могло обогатиться таким своеобразным ладом; правда, я был уверен, и теперь уверен, что в Головорусаве хоровое бытовое исполнение весенней песни тогда и не могло быть многоголосным; все же, когда вопрос идет об единственном случае выявления оригинального лада, и он обнаружен в песне, по своему бытовому назначению не сольной, а хоровой, уверенность в том, что этот оригинальный лад действительно существует в музыкальном сознании данной группы, может укрепиться лишь после того, как песня будет прослушана в хоровом исполнении.

Я еще должен повиниться в том, что в предисловии к сборнику 1922 года сделал сопоставление песни из Головорусавы с напевом свадебной песни № 153(117) из Полтавской области. В момент издания сборника я был уверен, – и теперь уверен, – что бытовое хоровое исполнение первой из этих песен было одноголосное, но предполагал, что хоровое исполнение свадебной песни № 153(117) в Полтавской области могло быть двухголосным, следовательно,

надо было сообразить, что в двухголосном исполнении могли появиться иные ладовые признаки, и впредь до записи полтавского [многоголосного] напева сопоставление преждевременно.

Песню № 50(34) из Головорусавы Мошинский назвал веснянкой. Это неточно. Виновен в ошибке я, так как в сборнике не провел классификацию внутри раздела весенних песен. Обсуждаемая песня – игровая, игровые же песни веснянками в народе не называются.

В Головорусаве и, вероятно, вообще в Поднестровье, название "веснянка" вообще не употребительно.

Мне не удалось выяснить беседой с девушкой, существует ли в Головорусаве обобщающее название для спетых ею весенних песен. На вопрос, называют ли эти песни гаивками, девушка ответила, подумавши: "У нас кажуть: підем гаївки".

Остается под вопросом, называли ли гаивками обрядовое весеннее гуляние в целом или каждую весеннюю игру (может быть, – безразлично – сопровождаемую или несопровождаемую песней). Если бы основное значение слова "гаивка" было "весенняя песня", трудно было бы объяснить, почему это слово сохранилось только в выражении "підем гаївки". Но к постановке вопроса дают повод и некоторые тексты из прикарпатских областей, содержащиеся в труде В. Гнатюка[4] "Гаївки":

Прийшла до нас весна красна,
Гаївочку нам принесла,
Для панєнок гаївочку,
Для парубків вандрівочку.
Станьте, панєнки, вколо,
Засьпівайте си весело.

(№ 48, Тернопольская область)

Ой в Самборі ладні грают,
Аж ся гори розлягают![5]
Пусти ж мене, моя мати,
На гаївку погуляти!

(№ 49, Рудецкий уезд)

---

[4] Матеріали до української етнології. – Львів, 1909. – Т. 12.

[5] В представляемых здесь выписках фонетические особенности говора сохранены лишь отчасти.

...На гаївку мандрую.
(№ 50, Тернопольская область)

А ви, хлопці, встидайте ся,
Тай гаївки не бавте ся.
(№ 53, Станиславская область)

...Час, панєночки,
З тої гаївочки до дому.
(№ 55, Тернопольская область)

Мила моя гаївко,
Ой же ж тебе тілько!
В неділю ся зачила,
В вівторок ся скінчила.
(№ 56, Тернопольская область)

В 1907 году в Киеве ходил по дворам с сопилкой крестьянин, приехавший из села Білашки ныне Погребищенского района Винницкой области – веселый, крепкий, плотный, румяный человек лет шестидесяти. Он пел для развлечения жителей и сбора вознаграждения фривольную песенку, исполняя после каждой строфы отыгрыш на сопилке и слегка при этом приплясывая.

Содержание песенки – как у Головацкого[6], где она помещена под рубрикой "Гаевки", записанные в Жолковском уезде. Конечно, исполнение ее в числе гаивок было чисто местным необычным и нехарактерным явлением[7].

---

[6] *Головацкий Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – Т. III. – С. 179–181 [у К. Квітки вказано т. IV. – *Упоряд.*].

[7] К сожалению, напев оказался использованным в числе заимствованных из моего сборника в учебном пособии В. В. Хвостенко "Сольфеджио", изданном в 1950 г. и получившем широкое распространение (с. 17. – № 94). Вероятно, это пособие войдет в употребление и в западных областях УССР, где слова этой песни могут быть известны учащимся. Если бы они были известны составителю названного пособия, он, как педагог, вероятно, воздержался бы от использования напева.

[К. Квітка мав на увазі розгортання сюжету у бік змалювання подружньої зради, яка розкривається в останніх рядках тексту, записаного Я. Головацьким:

А Михайло Придибайло,
Мому серцю сподобайло
Спав зо мною в коморі. – *Упоряд.*].

Приезжий певец-музыкант, повидимому, не был беден и уходил из своего села, чтобы зарабатывать своим искусством, не ради хлеба насущного, а потому, что его сыновья не давали денег на водку или давали меньше, чем ему хотелось. Жизнерадостного старика вообще тянуло в Киев.

Движения его были менее, чем приплясывание, и более, чем притоптывание. Производил он их, как казалось, по собственной потребности, а не с целью усилить интерес к его искусству и тем увеличить ожидаемое вознаграждение. Улыбка не сходила с его лица и, повидимому, не была маской профессионала-развлекателя, а выражением его хорошего самочувствия. Голова его была с поредевшими седыми, слегка курчавыми волосами, была обнажена, и напоминала об изображениях Вакха и сатиров.

Записав напев его любимой песенки (см. в сборнике 1922 г. № 412(303), зафиксировать без фонографа сильно орнаментированный инструментальный отыгрыш было невозможно), я попросил его спеть иную, серьезного содержания. В ответ на мою просьбу он исполнил на сопилке мелодию баллады о Бондаривне, – см. в сборнике 1922 г. № 743(594). Эта мелодия принадлежит к наименее интересной группе напевов, приуроченных к названной балладе – см. в сб. Конощенка, I, № 33. Более интересные находятся в сборнике 1922 г. под №№ 478(325) и 457(569). Старик сыграл мелодию № 743(594) без всяких украшений, – как она мною записана. Было очевидно, что мелодию он не культивировал. Слов песни он совершенно не мог припомнить.

В общем, серьезных песен он в памяти не держал.

Впрочем, когда я напомнил о колядках, он спел одну – см. № 227(160).

Имел ли я дело в его лице с представителями *типа* сельских музыкантов с исключительно шутливым репертуаром, или описываемый старик представлял единичное явление, не знаю.

Песни №№ 666(556) из Комаргорода Томашпольского района Винницкой области, № 665(564) из Тыврова той же области и № 651(565) из Купина Смотричского района Каменец-Подольской области спел мне в 1922 году в Киеве администратор Государственной украинской капеллы "Думка", человек средних лет.

По его словам, он усвоил эти напевы из быта в хорошо известных ему местностях.

Как объяснено в первых строках предисловия к сборнику 1922 г., часть изданных в этом сборнике записей сделана не мною. По количеству напевов общая доля иных собирателей представляет 8 % {она является меньшей, если иметь в виду, что среди сделанных ими записей нет пространных, запечатлевающих вариации напева и в издании достигающих сравнительно большого размера – от двух страниц и более, как некоторые мои записи, например № 717(541)}. Из записей, сделанных не мною, две трети (41 напев) приходится на Винницкую и Каменец-Подольскую области.

Напевы щедровки № 279(673) и колядки № 221(674) записал и отдал в мое распоряжение мне в 1920 году сотрудник музыкального отдела кооперативного издательства в Киеве, человек пожилой. Он усвоил эти напевы в г. Ямполе Винницкой области.

Остальных четырех собирателей я не видел, письменных сообщений от них не получал, не знал их возраста и рода занятий; когда и при каких обстоятельствах произведены записи, – мне неизвестно; их передал мне композитор К. Стеценко в 1920 или 1921 году.

Пункты, где бытовали записанные этими четырьмя собирателями [песни], по нынешнему административному делению входят в состав таких районов:

Винницкая область – с. Овечаче Турбовского района, с. Збараж Самгородского района, Клюки Оратовского района, Медвеже Ушко (официально: Вушко) – Винницкого района.

Каменец-Подольская область – Михайловка (в сборнике 1922 г. прежнее название – Михалполь), Михайловцы и Иванковцы (в сборнике прежнее название – Янковцы) – Михайловского района, Тимков и Притуловка – Миньковецкого района.

Фигурирующее в географическом указателе к сборнику 1922 года село Кужеливка б. Ушицкого уезда Подольской губ. находится в указателе 1948 г. в числе населенных пунктов нынешней Каменец-Подольской области. В указателе есть Кужеливка Тернопольской области, Заложцевского[8] района. Рихтецька

[8] От названия “Заложці” не правильнее было бы образовать прилагательное “Заложецький”?

Слободка б. Каменец-Подольского уезда {№№ 647, 648, 649 (714–716)} в указателе вовсе не значится.

Записи, о которых идет речь, произведены, повидимому, на местах, и собиратели были жителями названных районов. Однако, если собиратель – местный житель, это еще не гарантирует того, что его запись отражает именно бытовое исполнение, а не исполнение в обстановке, искусственно созданной специально для записи. Это не свидетельствует о том, что собиратель вслушивался в народное пение при различных работах, на гулянье, на свадьбах, при иных обрядах, на пирушках, в повседневной домашней жизни.

Деятельность П. Демуцкого представляет пример того, что можно в течение ряда лет жить в селе в активном общении с певцами-крестьянами, но не дать записей полноценных в указанном смысле. В сохранившейся у меня рукописи собирателя, записавшего гаивки из села Кужеливка №№ 95, 6, 37, 83, 24, 94, 63 (608-614), обозначена фамилия лица, напевшего эти гаивки: оказывается, они записаны с голоса одного человека, мужчины; в быту они исполняются хором девушек.

Нет оснований считать, что обсуждаемые записи хуже многих изданных; я включил их в сборник без колебаний, и в настоящее время не думаю, что это было ошибкой. Я не представляю себе ту манеру исполнения напевов весенних игровых песен, какую собирательница обозначила в № 21(622) (с. Клюки) как стаккато.

Весной 1902 года я пробыл 10 дней в селе, которое называлось тогда в народе, как меня осведомили, Рахмистрівка; официальное название тогда было – Ротмистровка. Ныне это село под официальным названием "Матеївка" подчинено Могилев-Подольскому городскому совету. Меня пригласил туда университетский товарищ, чтобы в лучших условиях, чем киевские, вместе готовиться к государственному экзамену. С балкона его дома я ежедневно слышал доносившийся с разных сторон напев, запись которого находится в моем сборнике под № 742(593).

Исполняли его в унисон разные группы местных крестьян (пришлого элемента не было) на таком расстоянии, что я не мог расслышать слов и даже не видел исполнителей за исключением мужчин, каждое утро проезжавших верхом на лошадях, чтобы их поить. Познакомиться с крестьянами ради записи

слов я при тогдашних обстоятельствах не мог. Может быть, мне вовсе не следовало ввиду этого включать мелодию в сборник. Со времени его издания количество известных мне украинских народных мелодий весьма значительно увеличилось, и все же напев, слышанный в Рахмистровке, остается для меня загадкой, – я до сих пор не знаю среди украинских напевов другого, с которым можно было бы сопоставить этот в близкую теоретическую связь. Могилев на Днестре был среди городов тогдашней Подольской губернии сравнительно крупным торговым городом. Расстояние до него от села, в котором я находился, тогда определялось в 7 верст. Может быть, напев, о котором идет речь, был претворением мелодии, слышанной в городе, в город же занесенный из какой-то этнически инородной и географически отдаленной среды. Напев мог проникнуть в село также из армии, а в какую-нибудь близко расположенную армейскую часть он мог быть занесен издалека.

Запись мелодии 742(593) является, таким образом, неполноценной – не потому, чтобы были неточно определены интервалы и длительности. Сожалею о том, что сообщение об обстоятельствах, при каких она сделана, было помещено лишь в конце сборника. Следовало сделать примечание на видном месте при воспроизведении на с. 187 [сборника], так как многие пользующиеся сборниками народных мелодий не изучают объяснений, не находящихся непосредственно около нот, и на мне лежит вина, если какой-нибудь композитор использовал этот напев в произведении, в котором по замыслу автора были уместны подлинные, достоверно украинские темы, или если на этом напеве были основаны теоретические суждения. А такое недоразумение могло произойти – напев мог привлечь внимание благодаря его своеобразию.

12. Дрогобычская, Львовская, Станиславская, Черновецкая [Черновицкая] области и крайние северозападные районы украинского расселения, ныне входящие в территорию Польши

А. Записи от Ивана Франка

Летом 1901 года, когда я по требованию невропатолога, настаивавшего на климатическом лечении в горной местности, находился на небольшом карпатском курорте, называвшемся "Буркут"[84] (ныне Станиславской области, – приблизительно в 40 км от Жабья[85] выше по течению Черемоша), туда приезжал на три дня И. Франко, отдыхавший в селе Криворивне (близ Жабья). В Буркуте он проводил время в ловле рыбы, по вечерам беседовал с Лесей Украинкой о литературе. Узнав от нее о том, что я собираю народные мелодии, он по своему желанию стал в те же вечера напевать мне для записи песни, которые заучил в родном селе Нагуевичах Дрогобычской области от матери и в других местностях прикарпатских областей. Мною было записано 32 напева, из них в сборник 1922 года было включено 27.

Нашей работой заинтересовался Микола Харжевский, студент Черновецкого университета, лечившийся тогда же в Буркуте, и записал два напева – №№ 634(503) и 627(525), о чем сообщено на первой странице предисловия к сборнику 1922 года[1].

Всего в сборнике содержится 29 напевов, записанных с голоса И. Франка: №№ 606–634 (502–505, 507–519, 521–532).

Франко запоминал напевы без помощи нотного письма, он не знал музыкальной грамоты. Слова песен он записывал. Конечно, в Буркуте при нем не было записей. Этим объясняются случаи незначительного расхождения между словами, подписанными мною под нотами, и текстами, которые позже опубликовал он сам, и теми, которые по его рукописи опубликовал Ф. Колесса[86].

---

[1] Впоследствиии мне сообщили, что Харжевский умер в молодом возрасте. Сожалею, что мое упоминание о нем не было замечено Ф. Колессой и не было отмечено в его подробной работе "Улюблені пісні Івана Франка", о которой речь будет дальше.

Повторяя напев, как это приходится делать для записи, Франко повторял слова одной и той же строфы (это не всегда была первая строфа песни); если продолжал песню, то не на много.

При исполнении напева № 627(525) Леся Украинка по собственному побуждению записала все слова песни, какие припомнил Франко. Это было исключение.

В некоторых случаях Франко не указал пункта, где бытовал сообщенный им напев, и я не настаивал на том, чтобы он напряг память, надеясь, что по возвращении во Львов он наведет справки в своем архиве. Впоследствии территориальные вопросы действительно выяснились, но не полностью.

До сих пор загадкой остается песня № 634(503).

Содержание и место бытования ее остаются неизвестными. Вариантов не нашел Ф. Колесса, не нашел и я. Впрочем, записи песен, находящихся в архиве Франка во Львове, насколько мне известно, не изучены (Ф. Колесса изучил рукопись его, хранящуюся в Киеве, – о ней речь будет далее).

По возвращении из поездки в Буркут, подсчитав, что общее количество записанных мною украинских напевов превышает 200, я решил попытаться издать их, в числе отобранных для издания включил несколько записанных с голоса Ивана Франка. В ответ на мою письменную просьбу И. Франко прислал в Киев собственноручно переписанные тексты избранных мною песен. Из них сохранилось у меня четыре; два, по-видимому, пропало. Цензурой был разрешен весь составленный мною сборник, но издать удалось в 1902 году с полными текстами лишь 10, как "первый выпуск" сборника. В этот "первый выпуск" вошла, под № 7, песня "Там зелен явір розвився"[2].

Напев ее без полного текста был вновь издан в сборнике 1922 г. под № 613(505) (в 1926 г. напев и текст перепечатаны в сборнике Д. Ревуцкого "Золоті ключі", вып. 2, под № 25). Издание сборника песен с полными текстами я так и не осуществил.

Сеансы 1901 года были одними из эпизодов, когда фиксировались народные напевы, хранившиеся в памяти Ивана Франка.

---

[2] В тексті Квітка зазначає виноску, але в машинопису розшифровка виноски відсутня. Найвірогідніше, що він мав на увазі подати вихідні дані збірника 1902 року: *Квітка К.* Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б. Яновського. – К., 1902. – *Упоряд.*

Все три эпизода зарегистрированы в работе Ф. Колессы "Улюблені пісні Івана Франка" (Львов, 1946), где воспроизведены почти все опубликованные записи напевов.

В 1885 году, когда Франко в первый раз приехал в Киев, М. Лисенко записал с его голоса пять напевов и, сочинив к ним фортепианный аккомпанемент, включил песни в IV выпуск своего "Збірника українських пісень" под № 5 (два варианта). Этот выпуск вышел в свет в 1886 или 1887 году (разрешен цензурой к печати в конце 1886 года).

Один из этих напевов – в IV [вып. Лисенка] № 35 ("Жалі мої, жалі") – Франко спел также и мне в 1901 году, – об этом речь ниже[3].

В 11-м выпуске народных украинских песен, изданных Лисенком в хоровой обработке[4], под №10 содержится танцевальная песня "Гей, волошин сіно косить" с отметкой "от Ив. Франка" (эта песня пропущена в упомянутой работе Ф. Колессы).

В 1912 году, – через 11 лет после нашей встречи в Буркуте, – Иван Франко пропел 30 мелодий с первой строфой текста Филарету Колессе для записи. Тогда готовилось издание отдельной книгой "Студії над укр[аїнськими] нар[одними] піснями" И. Франка, печатавшихся, начиная с 1907 года, в "Записках Наукового товариства ім. Шевченка"; по предположению Ф. Колессы, Франко имел намерение поместить все записи напевов в этом издании, причем на мои записи уже не рассчитывал[5].

Из мелодий, записанных в 1912 году Ф. Колессой, в "Студіях" помещено 8 (с. 530–532), остальные записи, по предположению Ф. К[олессы], пропали в типографии, – в архивах их нет.

Можно предполагать, что в общем Франко воспроизводил в 1912 году для записи те же мелодии, какие пел в 1901 году в Бур-

---

[3] З якоїсь причини (напевно, недогляд) К. Квітка не подав далі обіцяний аналіз пісні "Жалі мої, жалі". Цей матеріал надруковано у збірнику: "Творчість Івана Форанка". – К., 1956. – С. 163–172. Зараз його вміщено в кінці "Коментаря" як розділ 18 "Нотація мелодії "Жалі мої, жалі" (додаток до розділу 12 "Записи от Ивана Франка"). – *Упоряд.*

[4] *Лисенко М.* Збірник українських народних пісень для хору. – К., 1903. – В. 11. – *Упоряд*

[5] Розшифровка виноски в машинопису К. Квітки відсутня. За змістом тут мала би бути відсилка на роботу: *Колесса Ф.* Улюблені пісні І. Франка. – Л., 1946. – С. 13: "На записи К. Квітки з 1901 р., – пише Ф. Колесса, – автор, очевидячки, вже й не розраховував". – *Упоряд.*

куте: из восьми помещенных в конце "Студій" семь он продиктовал и мне, но большей частью не с теми словами, с какими позже продиктовал их Ф. Колессе. Причина, по которой Франко не исполнил в 1901 году мелодии замечательной баллады об Иване и Марьяне, разгадывается легко: мелодия, помещенная на с. 34 "Студій", тогда, вероятно, уже была записана (Ф. Колессе в 1912 году Франко вновь пропел ту же мелодию для записи – см. с. 530 "Студій" – очевидно, потому, что первая запись сделана девушкой, не приобретшей специального навыка).

Таким образом, от работы, произведенной в 1901 году в Буркуте, остался количественно наибольший материал по сравнению с оставшимся от 1885 и 1912 годов.

По воспоминаниям Ф. Колессы, "Франко пел приятным баритоновым звуком, пел совсем просто и естественно, так, как поют напев наши селяне, без аффектации, без концертных манер, однако его пение почему-то глубоко трогало"[6]. Подтверждая в общем эту характеристику, данную Ф. Колессой, выражаю сожаление по поводу того, что не обладаю литературным талантом, нужным для того, чтобы ее дополнить. Причиняет беспокойство то, что выражение "приятный баритон может вызвать представление о "бархатистости", вообще о вокальных качествах, которые обычно ценятся профессионалами-вокалистами и в кругах любителей-горожан. Определение "приятный" представляется мне в данном случае неподходящим, но найти другие слова для обозначения того, что очаровывало в голосе Франка, не могу.

Легко констатировать, что главным выразительным средством было исполнение **rubato,** но немыслимо конкретизировать это определение для каждого момента исполнения.

Для большинства напевов в исполнении Ивана Франка №№ 621, 634, 622, 613 (502–505), 624(508), 623(509), 606(514), 619(519), 6126, 607, 627, 633 (523–526), 611(528) была характерна ритмическая свобода; степень ее была различна. Это качество исполнения лишь в записи № 612(516) отмечено термином **rubato**; кроме того, в некоторых записях отмечена частая перемена темпа.

---

[6] *Колесса Ф.* Народно-пісенна ритміка в поезіях Ів. Франка / Народна творчість. – 1941, [№№] 1–2. – С. 35. То же в книге: Улюблені пісні Івана Франка. – С. 8.

Случаев изменения темпа по мере исполнения одного и того же напева незаметно в нотациях Кольберга, Ивана Колессы, Людкевича (ограничиваю сравнение материалами из прикарпатских областей). В таких изменениях, может быть, более всего выявлялась индивидуальность Ивана Франка в исполнении песен. Отсутствие указания на ритмически свободное исполнение в других напевах, перечисленных выше, произошло, вероятно, вследствие того, что объяснение способа исполнения содержалось в обширном предисловии, которое по требованию издательства пришлось заменить черезчур коротким.

Голос Франка иногда на протяжении одного или нескольких тонов приобретал несколько "скрипучий" оттенок, но это не производило неприятного впечатления, – наоборот, воспринималось как особый оттенок выражения, придавало особое очарование, казалось краевой исторической окраской. Иногда этот легкий "скрип" был для меня неотличим от краткого тремолирования, которое также было характерно для пения Франка, впрочем проявлялось не часто, а лишь в начале звука, и никогда не появлялось на двух или более звуках подряд.

Пение Франка производило на меня впечатление настолько сильное и длительное, что до сих пор напевы, оттенки выражения, тембр у меня "в ушах". Эта свежесть связана с яркими воспоминаниями о карпатской природе, об образах встречавшихся гуцулов, обо всей обстановке. Поэтому я решаюсь теперь, через полвека, описывать детали в дополнение к нотным записям. Я не только записал, но и сразу усвоил все показанные им напевы; нотные записи, не передающие деталей и способа исполнения, служили мне до сих пор не для того, чтобы вспоминать забытое, а для того, чтобы поддерживать уверенность в том, что слышанное мною не искажается в памяти. Конечно, абсолютной неизменности не может быть ни в чем. Однако запись с голоса старого неграмотного крестьянина считается памятником достаточно достоверным для того, чтобы составить себе хотя бы приблизительное представление о том, как звучала песня у того, или у тех, у кого он некогда перенял в молодости, и за отсутствием иных более достоверных памятников приходится основываться на такой записи даже в том случае, если песня принадлежит к отжившему историческому жанру, и ни эта песня, ни другие образцы того же стиля уже не бытова-

ли в окружении данного певца в течении десятилетий, отделяющих момент исполнения для записи от момента ее усвоения, приобщенность данного певца к этому жанру в течение десятилетий не поддерживалась.

Не только в случаях, когда на ритмически свободное исполнение дано в записи указание тем или иным способом, но и тогда, когда за отсутствием такого указания предполагается ритмически *точное* исполнение, на самом деле обычно принцип кратности отношений длительности не соблюдается вполне точно, и средства современного нотного письма оказываются недостаточными для вполне точного обозначения действительных отношений [87].

Очень высокая степень точности и не нужна, даже может быть тягостной, поскольку нотное изображение рассчитано на исполнителей, принадлежащих к одной и той же музыкально-культурной среде, в которой утвердились приблизительно одинаковые нормы художественного исполнения и одинаковые пределы, в которых допускаются индивидуальные отклонения, и вне которых музыка кажется уже чуждой.

Обозначение “rubato” в композиторском произведении явно недостаточно для исполнителя, желающего угадать, какие именно отклонения от размера автор имел в виду, употребляя это обозначение. Пределы и направление отклонений определяются традицией, исходящей от автора, а также (при отсутствии ее, но и при наличии ее) контролируются вкусами данной музыкальной среды и авторитетом крупнейших исполнителей и педагогов.

При нотировании музыки той среды, к которой не принадлежат, т. е. на кого рассчитана запись, желательна как можно большая точность ритмических обозначений; можно надеяться, что успехи техники облегчат объективное измерение ритмических длительностей посредством аппаратов; до сих пор производились в этом направлении лишь немногочисленные опыты.

Гораздо большие затруднения связываются с определением [и изучением] [88] громкостных отношений.

Господствующая в современной школьной теории идея универсальной обязательности “метра” не может быть распространена на народную музыку в целом. Напомним не вполне хорошо сформулированное, но по существу неоспоримое положение Сокальского: “...современный наш такт есть только

частность, одна категория ритмических фасонов, в которую может впадать и народная музыка при своем бесконечном разнообразии тактовых и ритмических построений"[7]. То, что школьная теория называет метром, в народном музыкальном произведении может вовсе отсутствовать. Для историко-теоретического понимания огромной массы произведений народной музыки понятия и термины "метр" и "метроритм" не приносят никакой пользы; оперирование ими придает анализу этих произведений схоластический характер (другое дело – обработка для практических целей: если там нужно создавать "метр", то это творчество совершенно иного порядка, чем историко-теоретическое изучение).

При историко-теоретическом изучении народной музыки нужно, отрешаясь от школьных идей, разрешать для каждого произведения или для каждого типа в отдельности вопрос о времены́х и динамических акцентах, т. е. о наличии тех и других и, при наличии, – о порядке их расположения. Установление динамических акцентов часто является делом чрезвычайно трудным. Во многих случаях они чрезвычайно слабы. Во многих случаях наличие динамических акцентов, независимых от временны́х, не сливающихся с временны́ми, остается лишь проявлением личного убеждения, происходящего от психологических привычек, воспитанных школой и композиторской музыкой. Объективное инструментальное измерение степени громкости *каждого звука, входящего в состав музыкального произведения* и объективное установление громкостных отношений посредством аппаратов связано с чрезмерными техническими трудностями. Опыты в этом направлении не привели к заметным результатам и давно не возобновляются[89].

Черту, имеющую вид тактовой, во многих случаях следует понимать не как знак музыкального письма, указывающий на последующий акцент, в котором в связи с другими, расположенными в однообразном порядке, выявляется "метр", а как знак, делающий наглядным стиховое членение и этим облегчающий схватывание *ритма,* но не утверждающий наличие "метра"[90].

Как известно, и в нотации композиторской музыки тактовая черта отнюдь не всегда обозначает требование последующе-

[7] *Сокальский П. П.* Русская народная музыка. – Х., 1888. – С. 328.

го акцента. Художественная практика корректирует школьные правила. Способы их нарушения определяются традицией исполнения, указаниями педагогов, авторитетом выдающихся исполнителей[91] (или хотя бы не выдающихся, но часто выступающих – особенно исполнителей, регулярно работающих в радиовещании). Изучающий нотные записи народных песен находится в ином положении. Местные традиции акцентуации почти не отражаются в нотных записях. Вертикальные черты, расставляемые как тактовые, соответственно "метру", в записях народной музыки слишком часто дезориентируют, внушают акценты, которых на самом деле нет, и затемняют акценты, которые в народном исполнении действительно воспринимаются, хотя как очень слабые. Преподавание народной музыки началось недавно, педагогические традиции в этом предмете едва зарождаются, преподающему непосредственно известно подлинное народное исполнение лишь ограниченного количества произведений, некоторые же преподаватели знают народную музыку лишь по изданиям и радиопередачам.

Курс народной музыки в учебных заведениях настолько краток, что даже те преподаватели, которые производили непосредственные наблюдения, не имеют возможности передать их в достаточной мере учащимся. Радиовещанием распространяются способы исполнения, предпочитаемые и устанавливаемые руководителями государственных и самодеятельных ансамблей.

Таким образом, в порядке научно-исследовательской и педагогической работы возникает вопрос об обогащении нотного письма дополнительными условными знаками динамических акцентов различной степени. В моих неизданных записях (произведенных после издания комментируемого здесь сборника) частично применены дополнительные дифференцированные знаки акцентов; убедительность этих знаков зависит, конечно, от степени доверия к моим усилиям преодолеть психологические навыки, образовавшиеся вне непосредственного общения с народным искусством, и к моей способности различать степени интенсивности звуков[92].

Здесь, в виде опыта описания словами того, что не обозначено знаками нотного письма, представляю замечания к записи напева упомянутой уже песни "Там зелен явір розвився" сб. 1922 г., {№ 613(505)}.

100-к



Франко усвоил этот напев в Нагуевичах Дрогобычской области от своей матери Марии и записал от нее слова:

Там зелен явір розвився,
Там зелен явір, моє серденько, розвився[8].
А під явором ліженько,
А на ліженьку Шумильце[9].

Ведут Шумильця рубати,
А взяли го ся питати:
"Ци много-с дівчата[10] ізрадив?"

"Ой дванадцять-єм ізрадив,
А тринадцяту Катрусю".

Ведут Шумильця рубати,
Узяли го ся питати:
"Ци маєш ти їм що дати?"

"Ой за попівну дам коня,
А за дяківну дам зброю,
А за Катрусю дам душу.

Не ховайте мя у той кут,
Поховайте мя тако й тут,
Куди дівчата в коршму йдут.

Будут дівчата в коршму йти,
Та за Шумильця згадают:

"Нема Шумильця на селі,
Були б дівчата веселі!"

[8] Все следующие стихи таким же образом повторяются со вставкой "моє серденько".

[9] Шумильце, по объяснению И. Франка, — прозвище какого-то разбойника, очевидно, это ласкательная форма, основная форма — Шумило.

[10] Слово воспроизведено по рукописи в точности, но, вероятно, буква "а" была написана по ошибке.

Здесь воспроизведено в точности то, что собственноручно написал и прислал мне Франко. Я лишь произвел смысловую группировку стихов по два и по три – посредством увеличения промежутков между стихами, которые отнесены мною не к одной группе, а к разным. Показываемые таким графическим способом группы – это не строфы, соответствующие напеву. Строфа, соответствующая напеву, состоит в этой песне из одного стиха и его повторения с неизменяемой вставкой ("моє серденько") при повторении.

Мне кажется, предпоследний стих следовало бы заключить в кавычки иной формы, как предполагаемые слова дивчат:

"Нема Шумильця на селі..."

Последний стих "Були б дівчата веселі!", очевидно, вкладывается в уста Шумильца, а не в уста самих дивчат.

И по поэтическому содержанию, и по музыкальной форме эта песня составляет большую редкость. Я не нашел вариантов текста в доступных мне изданиях прикарпатских областей. Отдаленное сходство по поэтическому содержанию представляет записанная в б. Острожском уезде Волынской губ. песня о козаке по имени Янко[11] и записанная в нижнем Поднепровье песня о Янчуре[12].

Песня о Шумильце сложена 8-сложными стихами, расчленяющимися на 5-сложную и 3-сложную группы.

Для того, чтобы установить место той или иной украинской песни в историко-теоретической системе ритмических типов и степень распространенности типа, к которому данная песня относится, всегда нужно прежде всего заглянуть в труд Ф. Колессы "Ритмика украинской народной песни", изданный в 1907 году[13]. В этом труде было констатировано, что стих 5+3 встречается довольно редко и то лишь среди свадебных песен[14]. Впрочем, раньше А. Потебня заметил, что этот стихо-

---

[11] *Гринченко Б.* Этнографические материалы... Т. III. – № 1444. – С. 617.

[12] *Новицкий Я. П.* Малорусские песни, преимущественно исторические, собранные в Екатеринославской губ. в 1874–1894 годах / Сборник Харьковского историко-филологического общества. – 1894. – Т. IV. – С. 78.

[13] Друге видання: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Упоряд. С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 19–234. – *Упоряд.*

[14] Там само. – С. 129.

вой размер свойствен украинским веснянкам и купальским песням [15].

Жнивная песня в этом размере – в сборнике мелодий, записанных мною с голоса Леси Украинки (1917), № 55. Запись воспроизведена в сопоставлении с напевами свадебных песен – великорусской и белорусской – в моей работе "Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен", с. 131 [16].

Колядка того же стихового размера из Брестской области – среди моих неизданных записей.

Необрядовая песня в том же стиховом размере – среди лемковских песен в сборнике Роздольского – Людкевича № 1448.

В своем позднейшем труде "Народні пісні з галицької Лемківщини" [17], изданном в 1929 году, Ф. Колесса указал на обрядовые песни (в том числе балладу), сложенные стиховым размером 5+3, и обратил внимание на то, что

группа лемковских напевов (№№ 493-а, б, в, г, д), соединенных с песнями различного содержания, сложенными стиховым размером 5+3, имеет сходство с напевом песни "Там зелен явір розвився", о которой идет речь (см. с. 460, аннотация под № 493). Но строение строфы в этих песнях иное, – и мы разберем черты сходства впоследствии в связи с анализом напева песни "Ой служив я у Риму".

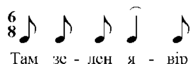
Пунктированными четвертными нотами в первом и третьем тактах напева песни о Шумильце я старался по возможности точнее передать удлинения, которые в пении выводили полустишия за пределы шестивременной нормы, несомненно основной в данной песне. Лучше было бы указать эту норму при ключе для всего напева, удлинения же обозначить знаком ферматы без точки под дугой или с обозначением приблизительной длительности на месте обычной точки под дугой:

---

[15] *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. – Варшава, 1883. – Т. 1. – С. 71, см. там также перечень в приложенном указателе. – С. III.

[16] См. сборник белорусских народных песен, составленный З. В. Эвальд, ред. Е. В. Гиппиуса, изд. Академии наук СССР, 1941. – С. 131 [також в передруку: *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 1. – С. 172–173. – *Упоряд.*]

[17] Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Т. 39–40. См. С. XVIII. – С. 449.

101-к 

или


102-к

При этом следовало объяснить, что в первом, втором и третьем из показываемых таким образом шестивременны́х тактов на первое тактовое время не приходится даже слабого акцента. Незначительные акценты (значительных вовсе в напеве не было) слышались во всех тактах на четвертом времени. Кроме того, во втором такте слышалось небольшое усиление на втором времени. В четвертом такте слышались, кроме акцента на первом времени, показанные в записи акценты на третьем и шестом времени, превосходившие акцент на четвертом времени (быть может, лишь казавшийся под воздействием школьной теории). В последнем такте знак $>$ следует понимать не только как *декрешендо,* но и как акцент на втором времени, равносильный акценту на первом времени. Декрешендо, как-будто, продолжилось до конца такта и всего напева, так что акцент на четвертом времени был лишь временной, обусловленный лишь трехвременной длительностью последнего слога.

Силовые акценты на третьем и шестом времени четвертого такта соединялись с чуть заметным удлинением звука. Наибольший – собственно силовой акцент – слышался в начале четвертого такта и был обусловлен напряжением голоса на наибольшей звуковой высоте; воздействие этой звуковысотной кульминации смягчалось в дальнейшем необычайным силовым и вместе с тем временны́м акцентом на третьем времени; такой же акцент на шестом времени создавал впечатление синкопы во второй половине такта.

Таким образом, неизменяемая вставка “моє серденько” – обращение к слушателю, а может быть, отчасти к тени казненного Шумильца – соединялась с наиболее впечатляющими явлениями мелодического порядка – кульминацией и шагом на увеличенную секунду *ре-диез – до,* – а также ритмического порядка.

Характер музыкально-ритмических акцентов я хорошо запомнил. Еще раз подтверждаю, что в общем они были очень слабые, но описать их соотношение было необходимо, чтобы дать приблизительное представление об исполнении песни.

Согласованность ритмической формы напева с ритмической формой стиха довольно ясно выступает в первой строфе. Наибо-

лее значительный стиховой акцент – на предпоследнем слоге 5-сложной группы ("я́вір") – совпадает с наибольшим временны́м акцентом. Следующий по значительности стиховой акцент – на предпоследнем слоге 3-сложной группы ("розвився") – совпадает с следующим по значительности временны́м акцентом. Но установить наличие правильной стиховой формы для всей песни нельзя: уже во второй строфе речевого ударения на предпоследнем слоге 5-сложной группы нет (речевое ударение "я́вором", а не "яво́ром"). В 6-й строфе речевое ударение "дівчат" приходится на звук, совершенно не акцентируемый в пении.

Считаю полезным зафиксировать для истории музыкально-эстетических воззрений и изучения областей их распространения следующий факт.

В 1902 году работник культуры В. Ф. Степаненко, когда я напел ему песню, о которой идет речь [№ 613(505)], он определил ее мелодию как "старцівську", разумея под "старцями" и лирников и полупрофессиональных народных певцов, большею частью слепых, исполнявших обычно на базарах и дорогах песни преимущественно религиозно-морализаторского содержания. В. Ф. Степаненко был природный крестьянин б. Каневского уезда, не терявший связи с родным селом и сохранявший там хату и хозяйство в течение ряда лет, когда он заведовал книжным магазином редакции журнала "Киевская старина" (по случаю сдачи в этот магазин моего сборника, изданного в 1902 году, и происходила наша беседа). Он был способный, наблюдательный человек, сам записал (но без напевов) множество песен села Полствина Каневского района, – его записи частью изданы в III томе "Этнографических материалов" Бориса Гринченка. Так как он не знал музыкальной грамоты, я не пытался от него получить удовлетворительный ответ на вопрос, какие именно элементы напева ассоциируются у него с впечатлением о пении "старцев".

В настоящее время я думаю, что подобные попытки не безнадежны, что следовало делать попытки во многих случаях, вырабатывая способы формулирования вопросов. Такие опыты могли бы дать весьма полезные указания для истории народных музыкальных вкусов, понятий, и, следовательно, для истории народной музыки. В данном случае неосознанным критерием для моего собеседника могло служить впечатление от повышенных четвертой и шестой ступени в миноре и интервала увели-

ченной секунды между третьей и четвертой ступенями[93]. Напевы, характеризуемые этими ладовыми признаками, В. Ф. Степаненко мог слышать на родине и в пении молодых женщин – в свадебных песнях, в некоторых весенних, в некоторых балладах, в мужском же пении, может быть, эти черты запечатлелись у него лишь в связи с воспоминаниями о “старцах”.

В начале 1870-х годов, когда Лисенко записывал то, что пел знаменитый кобзарь Остап Вересай, интервал увеличенной секунды оказался свойственным не только думам, но и произведениям религиозно-моралистического разряда. Среди мужских украинских песен, не бывших достоянием народных профессинальных певцов, – общераспространенных – те ладовые особенности, которые мы отметили в напеве песни о Шумильце, встречаются в исторических, лирических – казацких и чумацких. На основании известного Лисенку в начале его деятельности материала, он в 1873 г. выступил с изложением своих убеждений в вопросе об особенностях украинской народной музыки в общем [отличии ее] от великорусской[18]. Эти убеждения у него впоследствии радикально изменились, однако изданные Ф. Колессой письма Лисенко, свидетельствовавшие об этой перемене[19], обществу почти неизвестны, старая же его работа до сих пор пользуется относительной известностью[94].

Сообщаемый факт показывает, что уже 50 лет тому назад черта, казавшаяся Лысенку характерной для украинской народной музыки, определялась в сознании украинца-селянина (правда, получившего небольшое образование, что в данном вопросе значения не имеет), как свойственная профессиональным представителям старинного искусства, не общенародная.

Из моего сборника 1902 года напев и полный текст были перепечатаны в сборнике Д. Ревуцкого “Золоті ключі”, вып. 2, К., 1926, под № 25, с. 20, причем в тексте произведены изменения “ведуть” вместо “ведут”. Опущено “с” после слова “много”, хотя оставлено “єм ізрадив”. Но “с” после гласного звука (“много-с”) – это “єсь”, и “зрадив єм”, зрадив єсь” –

---

[18] Записки юго-западного отдела Русского географического общества. – К. 1874. – Т. 1. – С. 363 [окреме видання: *Лисенко М.В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – *Упоряд.*].

[19] *Колесса Ф.* Спогади про Миколу Лисенка. – Л., 1947.

одного порядка – западноукраинские формы прошедшего времени, 1-го и 2-го лица. Далее, формы "дванацять", "тринацять" заменены формами "дванайцять", "тринайцять", – вероятно, по тому соображению, что эти формы, хотя тоже диалектные западноукраинские, более известны, так как встречаются в литературе – в произведениях прикарпатских писателей.

Кроме напева песни о Шумильце, еще один напев из записанных мною в Буркуте, именно № 611(528), был опубликован с полным текстом по записи Франка, но не мною и не перед изданием сборника 1922 года, а после, – именно в том же сборнике Д. Ревуцкого, вып. 2, под № 56. В этом издании в 10-м такте нота *ре-диез* и следующая за ней нота *си* изображены как восьмые. Эта ошибка тем более неприятна, что и в издании моего сборника здесь произошла графическая неточность: обе эти ноты должны были быть изображены с головками меньшего размера, как я обычно изображал очень слабые звуки. В данном случае звук *ре-диез* едва был слышен; я даже не ручаюсь, что это было именно *ре-диез,* а не промежуточный между *ре* и *ре-диез,* и, поскольку невозможно было увеличить объем издания в 1922 году, снабдив нотный текст обстоятельным комментарием, – лучше было бы оставить одно *си,* как в 6-м и 14-м тактах.

Справка об источнике была дана в такой редакции: "Записал Ив. Франко. Перепечатано с собственноручной его рукописи с соблюдением правописания. Мелодию записал К. В. Квитка" (следует указание на сборник 1922 года). Такая редакция дала основание Ф. Колессе предположить, что Д. Ревуцкий и я "имели под рукою" тексты песен, напевы которых записаны мною с голоса И. Франка[20].

Позже Ф. Колесса, ознакомившись с находившимся в Киеве еще в 80-х годах XIX века и ныне находящимся в Академии наук УССР рукописным сборником И. Франка, состоящим из 22 песенных текстов, высказал предположение, что Д. Ревуцкий и я пользовались этим сборником[21].

На самом деле Д. Ревуцкий, пожелав поместить в сб. "Золоті ключі" песню "А мій чоловік", и осведомившись, что у

[20] *Колесса Ф.* Народно-пісенна ритміка в поезіях Ів. Франка / НТ. – 1941. – С. 29–46.

[21] *Колесса Ф.* Улюблені пісні Івана Франка. – Л., 1947. – С. 6.

меня находится текст ее, собственноручно переписанный Иваном Франком, попросил этот текст у меня для издания.

О том, что в Киеве находился рукописный сборник песен, записанных И. Франком, я узнал впервые из названной работы Ф. Колессы. В ней содержится список песен по начальным словам, и воспроизведены самые тексты. Среди них нет ни текста, изданного мною в 1902 году, ни текста, изданного Д. Ревуцким в сборнике "Золоті ключі", но есть тексты некоторых песен, о которых Франко в Буркуте не вспоминал, и напевы к которым остались, повидимому, не записанными с голоса Франка.

Не видев подлинной записи, Ф. Колесса заметил, что при издании текста Д. Ревуцким "правописание" подлинника не совсем соблюдено. На самом деле погрешности против подлинного текста в издании Д. Ревуцкого выходят далеко за пределы правописания; так оказалось: "ти" вместо "ми" (мне) в 6-м стихе, "же" вместо "ми" в 7-м стихе, "горівков" вместо "горівочков" [12-й стих] (эта ошибка имеет значение для изучения стихового размера), слова "мій муж" переставлены одно на место другого [18-й стих] [95].

В работе Ф. Колессы текст воспроизведен (с. 19-20) по сборнику Д. Ревуцького с некоторыми исправлениями, но и с новыми ошибками, внесенными, вероятно, редактором или корректором (см. приложение) [96].

Вот точная копия рукописи Франка, отличающаяся от оригинала только тем, что сделаны промежутки между двустишными строфами, соответственно напеву [22] [...].

Стихотворное строение песни (5+5+4+4+5). Этот стихотворный тип в "Ритмике" Ф. Колессы определен как "строфное содинение двухколенного 10-сложного стиха с трехколенным 13-сложным" [23]. В изданиях подобные строфы изображаются еще и как состоящие из трех стихов (10+8+5) и как состоящие из четырех стихов (5+5+8+5) [97].

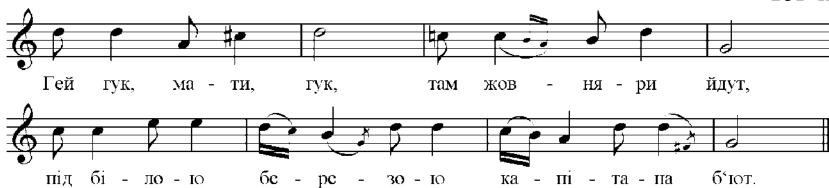
---

[22] Текст пісні № 611(528) перенесено до нот, див. зб. "Українські народні мелодії", ч. 1 нинішнього видання. – *Упоряд.*

[23] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – С. 163. К. Квітка дає свій вільний переклад на російську мову формулювання Ф. Колесси: "Двоколінний десятискладовий вірш творить з триколінним тринадцятискладовим віршем ось яке строфічне сполучення" (далі пожається нотний приклад структури 5+5+4+4+5). – *Упоряд.*

В сборнике Роздольского — Людкевича находится родственный напев с иными словами[24]:

103-к



Людкевич вообще ставил вертикальные черты не как тактовые, а как показывающие стихотворное членение. В данном случае такой чертой отмечено даже отсечение одного слова ("гук" — в первой 5-сложной группе, "йдут" — во второй 5-сложной группе)[98]. Нарушать общий принцип ради такой детализации, пожалуй, не стоило, так как отсечение это, происходившее в первой строфе, наверное, не является правилом для дальнейших строф, судя по встречающимся печатным текстам, которые начинаются таким же стихом (ср. текст, приводимый здесь) [а также текст песни №611(528) "А мій чоловік горівки не п'є"]. Вообще трудно себе представить украинскую песню, в которой членение (4+1) осуществлялось бы в нескольких строфах. Может быть, в данном случае зарегистрирован одностофный фрагмент, бытовавший самостоятельно?

В записи сродного напева песни "А мій чоловік" я расставлял вертикальные черты *как тактовые,* — акценты в исполнении *этого* напева Франком были вполне определенные. Но при этом я впал в ошибку[99], состоящую в неодинаковой постановке тактовой черты в тождественных или сходных построениях. Если сравнить, в каком положении в отношении тактовой черты находится наивысший тон *си,* на котором слышится наибольший динамический акцент в четырех появлениях этого тона, оказывается, что в двух случаях — см. 3-й и 10-й такты — тактовая черта стоит непосредственно перед ним, а в двух случаях — см. 6-й и 14-й — тон *си* оказывается на второй — теоретически слабой — доле такта. Таким образом, в двух последних случаях тактовая черта поставлена неправильно. Произошло это потому, что чертой, поставленной там

[24] Темп по исключению не обозначен, — см. в том сборнике с. 376, последние строки [Галицько—руські народні мелодії. № 883. — *Упоряд.*].

перед *си,* образовался бы "однодольный" такт, — присоединить следующее *ми* нельзя, так как этим внушалась бы слабая интенсивность *ми* в то время, как на самом деле и *ми* также значительно акцентируется, притом в звуке *ми* сливаются динамический и временной акценты. Я предпочел избежать упрека в употреблении неупотребительного такта 1/4, [чего] бояться не следовало.

Содержанием, но лишь содержанием, эта песня сближается с известной (благодаря радиопередачам) песней "Піють півні, піють другі", записанной мною с голоса Леси Украинки и включенной в сборник 1917—1918 гг. под № 156 (передается по радио в хоровой обработке Леонтовича).

Выше [в начале раздела "А. Записи от Ивана Франко"] было сообщено, что в Буркуте слова, какие припомнил Франко, исполняя напев 627(526), записала Леся Украинка. Напев этот, как отмечено в предисловии к сборнику 1922 г. и подтверждено здесь, был записан тогда же М.Харжевским.

Запись Леси Украинки здесь воспроизводится (впервые) с ее рукописи с сохранением транскрипции [...] [см. № 627(525) в ч. 1].

В числе помещенных в "Студіях" [И. Франка] находится, с иными подписанными словами, та же мелодия, которую М. Харжевский в 1901 году записал с начальными словами текста, только что здесь приведенного по записи Леси Украинки.

Сопоставим обе записи.

Запись М.Харжевского[25] {сб. 1922 г., № 627(525)}:

104-к

Andante

Чо - му, си - ну, не п'єш, чо - му не гу - ля - єш, чо - му, си - ну, не п'єш,

чо - му не гу - ля - єш? не п'єш не п'єш чо - му не гу - не п'єш

Вар. 1)

Запись Ф. Колессы ("Студії над українськими піснями" І. Франка, с. 531):

[25] У другій варіації під цифрою *1)* вісімка *сі* не підтекстована. Це місце прокоментоване Квіткою нижче, але не дає чіткого уявлення про дійсний стан виконання. Можливо, на другій ноті звучало щось на зразок: *Упоряд.*

♩ = 104

105-к

Ой за - цві - ла че - рем - ши - на ко - ло пе - ре - ла - зу,
До - бре бу - ло най - ми - то - ві в гос - по - да - ря зра - зу,

ко - ло пе - ре - ла - зу.
в гос - по - да - ря зр зу.

Незначительные различия в обеих записях следует отнести на счет чрезвычайной ритмической свободы в исполнении Франка, но не на счет недостаточной старательности и умения Харжевского. Он записал напев 627(525) {как и другой – № 634(503)} в моем присутствии, трудности обозначения ритма напева № 627(525) обсуждались нами совместно и, поместив обе записи в сборник, я принял на себя ответственность за них в такой же степени, как за сделанные мною лично (с другой стороны, его присутствие увеличивает степень достоверности моих записей). Харжевский отнесся к поставленной им себе задаче очень серьезно, внимательно и полностью проявил свою способность. Не хотелось бы, чтобы ввиду моей довольно большой предшествующей практики в записывании возникло такое представление, что мне принадлежало руководство, а ему – роль ученика.

Мною были внесены в запись детали, изображенные в виде вариации под цифрой 3 (последнее – не особая вариация, а обозначение исполнения того, что Харжевский изобразил способом написания, применяемым для “нахшлага”).

То, что Харжевский в записи данной мелодии изобразил, как нахшлаг, а Ф. Колесса – как мордент, мне слышалось приблизительно так, как изображено в виде второй вариации под цифрой 1.

Записью М.Харжевского запечатлено более взволнованное, очень капризное в ритмическом исполнение; отличия в записи Ф. Колессы свидетельствуют или о более спокойном исполнении или о том, что в обозначении ритмических величин знаками нотного письма была проявлена забота не столько о передаче отклонений от ритмической нормы, сколько о выявлении самой нормы. В записи Харжевского ради показа нормы (тактового размера) поставлена в начале пауза; обе цели – обозначения нормы и ее нарушения – были бы лучше достигнуты, если бы в начале поставить не паузу, а ноту *ми* в виде четвертной, но с принятым

ныне в научной нотной транскрипции знаком сокращения длительности ◡, т. е. употребить такое ритмическое обозначение [модель первого такта примера № 104-к] : 106-k

Слоговременная схема, выявляемая записью Ф. Колессы, подтверждается записью Харжевского в третьем такте, где она нарушается лишь незначительно, в пределах обычного.

Ритмические отклонения, обозначенные записью Харжевского, не были прикреплены именно к тем моментам течения мелодии – именно к тем ритмическим отрезкам мелодии, за которыми они закреплены записью: в разных строфах мелодия ритмически оформлялась в первом такте так, как показано для третьего такта, в четвертом – так, так показано для второго и наоборот.

Напев, записанный Ф. Колессой в 1912 году, представлен в труде Франка на с. 531, как относящийся к XXIII "Студии" – о песне, которой дано заглавие "Брат брата вбив за дівчину" (в труде Е. Карского "Белоруссы", т. Ш. – Москва, 1916, с. 363, сюжет сформулирован более точно: "Солдат убивает брата-солдата из ревности, будучи влюблен в одну и ту же девушку").

Однако в отношении прикарпатских вариантов Франко заметил, что причина убийства была "забыта"; он догадывался также, что по этим вариантам убийство было случайное, или что побуждение "первоначально" (т.е по более древним вариантам) было иное, – не соперничество в любви к одной и той же девушке.

На листке с текстом, записанным Лесею Украинкою, имеется отметка (моей рукой со слов И. Франка): "Ценів". К сожалению, текст ценевского варианта не опубликован, представлен же текст, сведенный автором "Студій" [И. Франком] из печатных вариантов и ценевского:

Ой там при долині, ой там при потоці
П'ють мед і горілку козаки молодці.
Між ними отаман склонив головоньку,
Склонив головоньку коню на гривоньку.
Ой він не їсть, не п'є, лиш думку думає;
Питаються други, що за журу має.
"Чому, пане, не п'єш, чому не гуляєш?
Відай, ти на серцю тяжку тугу маєш".
"Ой маю я тугу з зеленого лугу,
Не їсться, не п'ється, і сон не береться,

Коло мого серця, як гадина, в'ється.
Відай, бо я забив свого близенького,
Свого близенького, брата рідненького.
Не дивуйте, братя, що я брата забив:
За димом не видно, за стрільбов не вчує.
Витачайте, братя, вози кованії,
Виводіть, братя, коні воронії,
Запрягайте в шлиі, шлиі[26] ремінниії!
Повеземо брата долом долиною,
На три дороженьки, на битий гостинець.
Викоплемо йому глибоку яму,
Висиплемо над ним високу могилу,
Посадимо на ній троякеє зілє:
Ой одно зілєнько[27] – хрещатий барвінок,
А друге зілєнько – рутка дрібнесенька,
А третє зілєнько – пахучий васильок.
Буде тут військо йти, буде зілля рвати
І мойого брата буде споминати:
Ой не той тут лежить, що панщину робив,
Але той тут лежить, що у війську служив;
Ой не той тут лежит, що ляхам слугував,
Але той тут лежить, що турка воював".

Для суждения о том, насколько точно воспроизводил И. Франко слова ценевского варианта, диктуя их Лесе Украинке, могут служить подстрочные примечания под сводным текстом, благодаря которым нам известны, по крайней мере, некоторые места из ценевского варианта.

Соответствие текста, записанного в 1901 году с голоса И. Франка, опубликованному им сводному тексту, начинается лишь с 7-го стиха сводного текста. Однако в сноске к словам "між ними отаман" (см. 3-й стих сводного текста) объяснено (передаю с восполнением сокращений): "Так в ценевском варианте; в "Русалке Днестровой" (изд. В Будапеште в 1837 г.,

---

[26] Різночитання "шлиі" та "шлиї" (*Колесса Ф.* Улюблені пісні І. Франка. – С. 47) можуть належати до вимови виконавця та сприйняття записувача, або у виданні "Улюблені пісні І. Франка" "ї" замість "і" поправлено редактором. – *Упоряд.*

[27] У Ф. Колесси (Улюблені пісні І. Франка, 1946. – С. 47) "зіленько" (можливо, це правка редактора). – *Упоряд.*

с. 30) из Головацкого (“Нар. Песни Галицкой и Угорской Руси”, т. 1, с. 92) “меже ними гетьман”. Таким образом, Франко спел в 1901 году слова для записи не с начала песни. В 1912 году он спел Ф. Колессе для записи первый стих, согласующийся со сводным вариантом, к тому времени им составленным и опубликованным, но был ли такой первый стих ценевского варианта, с которым был связан заученный им напев, неизвестно. В дальнейшем, как видно из подстрочных примечаний в “Студиях”, Франко, исполняя песню в Буркуте по памяти, допустил пропуски и незначительные изменения. Из изменений одно – к лучшему с поэтическоой стороны “Повеземо брата горбом-долиною” – вместо слишком обычного в песнях “долом-долиною”, соответствовавшего в записанном ценевском варианте (см. прим. 3 на с. 160 “Студій”).

С другой стороны, образ “Буде тут військо йти” 27-й стих сводного текста), более редкий, важный для выяснения происхождения и бытования песни и имевшийся в ценевском варианте (см. с. 161 “Студій”), Франко в передаче по памяти заменил обычным в песнях “прилетять пташки”.

Предполагать, что Франко делал намеренные изменения в передаче текста по памяти нельзя уже по тому одному, что, если бы он был склонен к таким изменениям, он заменил бы последний пропетый им стих иным (сравним последний стих сводного текста, взятый из изданных вариантов).

Запись Леси Украинки осталась неотредактированной ею, и этим следует объяснить описки, происшедшие от привычки к литературным восточно-украинским формам: “глибокую” (в западноукраинских говорах “глубокую”; впрочем, мог и Франко приобрести привычку к литературной форме); “прилетять”, “лежить” вместо западно-украинского “прилетят”, “лежит” (последняя форма сохранена в предпоследнем стихе).

Запись напевов прикарпатских областей с голоса И. Франка произведена мною и отчасти М.Харжевским в том время, когда Иосиф Роздольский совершал свои поездки по этим областям для фонографической записи напевов, а Станислав Людкевич нотировал собранные мелодии по фонограммам (1900–1902 годы). В издании этого огромного материала (1 т. 1906 г., 2 т. – 1908 г.) находятся варианты напевов, которые диктовал для записи в Буркуте Иван Франко. Есть и вариант комментируемого

здесь напева с подобными начальными словами песни:

107-к



1 том ["Етнографічний збірник НТШ", Львів, 1906], с. 83, № 304, Дашава Стрыйского района Тернопольской области[100]. Пел мужчина. Темп – **allegretto** (см. с. 181).

Наличие нотированной фонографической записи не умаляет значения непосредственной записи, произведенной Харжевским с моим участием и непосредственной записи, произведенной в 1912 г. Филаретом Колессой. Фонографической записью представлен вариант сравнительно схематический – в ритмическом отношении; его сравнительно упрощенной форме соответствует отметка Людкевича о характере исполнения – **risoluto** (с. 181). Такое определение не подходит к драматическому беспокойному характеру, какой придавался песне исполнением И. Франка.

Франко исполнял песни вообще выразительно, но средства выразительности были весьма тонкие; если описать их словами возможно, то это мог бы сделать лишь великий мастер слова; напряжение голоса и динамические противопоставления не принадлежали к их числу. Здесь необходимо отметить, что, хотя напев о братоубийстве был записан Харжевским и, равным образом, через 11 лет Ф. Колессой в пределах *ми – ми* [1], это совпадение не подтверждает правильности обозначения звуковысотного уровня. Соответственно тесситуре голоса Франка, представление о которой я и теперь еще сохраняю, звуки *ре* и *ми* первой октавы должны были бы производиться с напряжением, в действительности же патетический характер выявлялся без напряжения.

Мелодия, записанная мною в 1901 году в объеме *до – фа* [2] (включена в сборник 1922 г. под № 619(519) в 1912 году была записана Ф. Колессой в объеме *ре – соль* [2]:

108-к



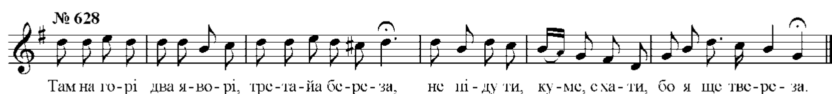
В моих записях, подобно другим записям, современным моим и предшествовавшим, был избираем часто более високий звуковысотный уровень для облегчения быстрой записи в скрипичном ключе, чтобы избежать приписных линий внизу. Предполагаю, что по той же причине Ф. Колесса избрал еще более высокий уровень, при каком приписная линия вовсе не нужна. Но, припоминая тесситуру Франка, я должен объяснить, что в верхних звуках по моей записи должно было бы чувствоваться сильное напряжение, между тем Франко пел без напряжения вообще, и данную песню – в особенности. Вряд ли его тесситура повысилась в 1912 году, когда он, по воспоминанию Ф. Колессы, "уже был болен".

Слишком сложная ритмическая фигура в 4-м такте мелодии № 622(504) появилась в моей записи лишь как отпечаток усилия передать возможно ближе к действительности соотношение длительностей, не укладывавшееся в схемы, основанные на принципе кратности.

В собрании Роздольского – Людкевича подобные мелодии №№ 628–631 с. 155 соединяются с текстами чересчур разнообразного содержания. Характер исполнения определен Людкевичем как Andantino recitando (с. 187). В этих нотациях с фонограммам не сделано попыток уточнить указание "recitando" изображением отклонений от ритмических норм.

В числе этих вариантов нет ни одного с постоянно малой терцией; в вариантах №№ 628, 630 и 631 – терция большая, а в варианте № 629 – зыбкая[28]:

109-к



110-к



[28] Знак украшения у Людкевича поставлен под нотою; случайно или с условным значеним – неизвестно [мається на увазі мордент над нотою *до-дієз* у пр.

Моя запись напева № 623(509) заметно отличается от записи, произведенной в 1912 году Ф. Колессой (“Студії” Франка, с. 532).

111-к



Я хорошо помню, что во втором такте шестая ступень (в моей записи *до*) [№ 623(509)] звучало чуточку, как мне казалось, менее чем на четверть тона, – повышенно; я воспринимал такое интонирование как старинный художественный прием окрашивания звука и испытывал в высокой степени чувство, какое вообще испытывал при соприкосновении с необычными для современности историческими средствами выразительности, а не раздражение, какое причиняет фальшь. Повышения четвертой ступени (в моей записи *ля*) я решительно не замечал.

Сравнение с записью Ф. Колессы и с нотацией Людкевича по фонограмме Роздольского (см. их сборник № 555, место бытования – село Запитів, ныне Новояричевского района Львовской области)

112-к



показывает, что воспроизведению напева Иваном Франком в 1901 году принадлежит в ладовом отношении место между вариантом другого певца из другой местности и воспроизведением его же, Франка, в 1912 г., которое отличалось определенным повышением 4-й ступени в 3 и 5 тактах[29].

№ 110-к, такт 3-й. “Зыбкая” терція від основного тону *соль* позначена С. Людкевичем у прикладі № 110-к як *сі-бемоль* у дужках та як *сі-бекар*. – *Упоряд.*].

[29] Отдаленный вариант в сб. Роздольского – Людкевича № 556 представляется не очень ценным; требует подтверждения необычный способ строить строфу путем повторения второго стиха неполностью.

Триолями выражено мое усилие обозначить точнее ритмические отклонения (**rubato**) [№ 623(509)]; конечно, в 1912 году И. Франко мог держаться ритмической нормы строже; взволнованность его получила иной выход — в тех повышениях, каких нет в моей записи.

Попытку разобраться в содержании песни представляет XXVI студия И. Франка (с. 171—176 и 514—517; при напеве на с. 532 — по ошибке цифра XXVII). К сожалению, Франко не воспроизвел там текста из города Рогатина (ныне Станиславской области), с каковым текстом соединялся напев, заученный им и пропетый для записи. Вместо этого представлен текст, сведенный из нескольких вариантов (рогатинский положен в основу):

Ей вийшла, вийшла подолянка по воду,
Ей сподобала козаченька за вроду.

По сій стороні козак на дудку грає,
По тій стороні подоляночка гуляє.

Ей, а перестань, козаче, в дудку грати,
Ей перестане подолянка гуляти.

Ей перестав козак на дудку грати,
Ей перестала подолянка гуляти.

"Ей ти, козаче, є зрада надо мною,
Ей возьми ж мене й а в човен з собою!"

"Ей подолянко, ти славненькая утко,
Ей ступай, ступай а на той човен хутко!"

Ще й подолянка на човен не ступила,
Вже подолянку бистра вода піймила.

"Ей ти, козаче, та рятуй же мя, рятуй,
Ей будеш мати від матінки заплату!"

"Ей не хочу ж я від матінки заплати,
Ей лиш тя хочу за миленьку взяти".

"Ей волю ж бо я в тім Дунаю втонути,
Як козакові за миленькую бути.

Я в Дунаю втону, то й у морі виплину,
Як за козака піду, то на віки загину!"

“Ей хлопці, хлопці, подолянка втонула,
Ей лиш червона китаєчка сплинула.

Ей закидайте та дрібненькії сіті,
Ей будем, будем подолянки глядіти”.

Ей то гляділи штири дни і три ночі,
Нема подолянки, лиш чорненькії очі.

Ей урарили по подолянці в дзвони, –
Ей заплакав козак, аж головка болить.

Ей викопали на подолянку яму, –
Ей заплакав козак, як за рідною мамов.

Ей ізробили на подолянку труну,
Ей плакав козак, аж усім людям сумно.

В нескольких текстах, опубликованных Ф. Колессой по рукописи И. Франка, увеличенные расстояния между строками, употребляемые по общему правилу для того, чтобы наглядно показать стихотворное строение, расположены так, что затемняют строение: в то время, как стихи песни ясно группируются по два или по четыре, увеличенными расстояниями производится иная группировка, отделяющая, например 9-й стих от 10-го.

В песнях №№ 2 и 3 а с. 20, № 5 на с. 22, № 8 на с. 26, № 9 на с. 27 и пр[очих] проведен чисто графический принцип членения на пятистишия, при котором, однако, стихи 5-й, 10-й, 15-й и т.д. не замыкают пятистишие, а начинают. В зависимости от общего числа стихов песни последняя группа состоит в некоторых случаях из двух, из трех стихов[101].

Ф. Колесса, вероятно, не корректировал рассматриваемую здесь работу при печатании, – в ней слишком много опечаток[30].

Одна ошибка – в песне “Ой гук, мати, гук” (№ 10, с. 28–29, вряд ли может быть отнесена на счет работников типографии. Слова “Ой ти, мати моя, а я донька твоя” соединены в один стих (18-й), в то время как соответствующие (в стиховом стро-

[30] Между прочим, на с. 13 сообщается, что мои записи с голоса Ивана Франка “появились лишь в 1912 году”, и это может заставить изучающего литературу народной песни потерять даром много времени на отыскивание издания 1912 года; на самом деле там опечатка: 1912 вместо 1922.

ении) слова всех других строф песни разбиты на два коротких стиха (см. в особенности стихи 28 и 29). Песня записана в 1877 году; может быть, в молодости сам Иван Франко допустил эту ошибку. При издании, кроме механической группировки стихов по пятистишиям, еще 16-й стих ошибочно обозначен, как 15-й. Между тем, при издании этого текста была бы очень кстати особая тщательность, так как в самой песне выявляется редкая нерегулярность стихового строения: первые три строфы представлены в издании, как состоящие из четырех стихов каждая, причем третий стих имеет увеличенный размер в сравнении с остальными, и его можно было бы изобразить в виде двух стихов; строфа тогда состояла бы из пяти приблизительно равного размера (5-сложных и 6-сложных). Остальные же четыре строфы расширены, причем увеличенный размер имеют третий и четвертый стихи; придерживаясь однообразной формы, т. е. полагая, что стихи рассматриваемой песни состоят из 5–6 слогов каждый, можно было бы эти строфы представить как состоящие из семи стихов каждый. Ниже представляю текст песни в таком виде, в каком стихотворное ее строение наглядно выясняется. Моя редакция ограничивается иным размещением увеличенных расстояний между строками, указывающим на строфовое членение, и разделением 19-го стиха на два[102].

Ой гук, мати, гук,
Куда жовніри йдут[31]!
Та щасливая тая доріженька,
Що вони нею йдут.

Ой та дорога
Та терном заросла,
Та червоною тою калиною
Понависала.

Ой як я схочу,
Той терен висічу,
А таки ж бо я в свої дівчинонькi
На вечері буду.

---

[31] В тексте, опубликованном в работе "Улюблені пісні І. Франка" [Ф. Колесси] – "йдуть". Это – ошибка или поправка редактора. Подлинная диалектная форма сохранилась в 4-м стихе.

Ой дбай, мати, дбай,
Замуж доньку віддай,
Та не дай її за п’яниченька,
Спаде красонька з її личенька,
Буде родові жаль.

“Ой ти, мати моя,
А я донька твоя:
Вибирай мені, виглядай мені,
Мою доленьку угадай мені,
Поки я молода”.

“Ой ти, доню моя,
А я мати твоя:
Вибирай собі, виглядай собі,
Свою доленьку угадай собі,
Як воля твоя”.

“Ой ти, мати моя,
Я дитина твоя:
Вибирала ж я, виглядала я,
Таки доленьки не вгадала я,
Ой сухото моя”.

Как сообщено в названной работе Ф. Колессы (с. 29), И. Франко записал слова этой песни и перенял мелодию в селе Батятичи бывшего Жолковского уезда (ныне Кам’янсько-Бузького[32] района Львовской области). Ф. Колесса сделал указание, ошибочное не по его вине, а по моей: “В сборнике К. Квитки неверно обозначено место происхождения этой песни – Довгополе Косовского уезда”. На самом деле мелодия, помещенная в моем сборнике под № 638(506) записана мною в Довгополе (слова записаны Лесей Украинкой), и оплошностью моей было не это географическое обозначение, а то, что в предисловии, обозначая ряд мелодий, записанных с голоса Ивана Франка цифрами 502–532 [за нумерацією зб. 1922 року], я не заметил исключений из этого ряда. Таким исключением является кроме мелодии № 639(506) еще мелодия № 640(520),

[32] Це найменування (як і деякі інші, про що вже згадувалося) К. Квітка подає українською мовою. – *Упоряд.*

также записанная в Довгополе. Устанавливая размещение материала для издания, я определил место мелодии № 639(520) рядом с вариантом № 618(521), записанным от И. Франка, для удобства сравнения; вероятно, по тому же соображению мелодию № 639(506) поставил рядом с вариантом, записанным от И. Франка, но в окончательной редакции совершенно устранил вариант Франка ввиду чрезвычайной близости обоих, отдавая предпочтение довгопольскому как записанному от крестьянок. Чрезвычайная близость обоих музыкальных вариантов не связывалась с их словесным тождеством, – различия сразу бросаются в глаза при сравнении первой строфы, подписанной под нотами № 639(506).

Варианты, записанные с напевами: *Kolberg O.* Pokucie, II, №№ 9–10; Роздольский – Людкевич, №№ 849–895.

По аналогии с довгопольским вариантом, о котором речь будет позже, следует заключить, что и в варианте из села Батятичи при исполнении расширенных строф – начиная с четвертого стиха – для исполнения повторяется часть напева, заключающаяся в третьем такте.

Напев № 610(512) по личному об'яснению Франка бытовал в родном его селе Нагуевичах Дрогобычского уезда. Ныне это село входит в состав Подбужского района Дрогобычской области. Полный текст по рукописи И. Франка воспроизведен Ф. Колессой на с. 30:

Ой летіла зозуленька по Вкраїні,
Гей, розсипала злоте пір'я по долині.

А хто ж тото злоте пір'я позбирає?
Гей, десь миленька миленького визирає.

Ой приїхав мій миленький опівночі,
Гей, та й застукав у засвітлює віконце.

"Чи спиш, мила, чи спиш, мила, ой чи чуєш?
Гей, чи сама ж ти темну ніченьку ночуєш?"

"Ой не сплю я, мій миленький, а все чую –
Гей, із нелюбом темну ніченьку ночую".

"Ой відсунься, моя люба, від нелюба,
Най в нього стрілю, як у сивого голуба!

Чи не будеш, моя мила, жалувати,
Гей, як ся буде сивий голуб тріпотати?”

“Ой буду я, мій миленький, жалувати,
Гей, а хто ж буде дрібні діти годувати?

Ліпша була суха риба, як з шафраном;
Гей, ліпше жити за нелюбом, як за паном!

Ліпше жити за нелюбом, бідувати,
Гей, як за паном, як за паном панувати”.

В сборнике Роздольского — Людкевича находим два очень близких варианта мелодии:

113-к

№ 577

Ой ле - ті - ла си - ва па - ва по ду - би - ні,
гей, по - ро - ни - ла зло - те пйи - рі по до - ли - ні.

114-к

№ 578

Ой як ле - тів си - вий го - луб по ду - би - ні,
гей, та й по - ки - нув зло - то п'ю - ро по до - ли - ні.

В том же сборнике под №№ 587—589 встречаем с подобными словами напевы, имеющие, однако, лишь ритмическое сходство с напевом, записанным мною с голоса Франка.

Согласно пояснению, взятому Ф. Колессой из той же рукописи, И. Франко записал песню в 1881 году в Нагуевичах от брата Захара и от него же перенял напев.

Слова второго стиха в тексте, опубликованном на основании рукописи, — “розсипала злоте пір’я по долині”. Франко спел для записи “роспустила сиві п’юрця”.

Может быть, он слышал ту же песню там же, в Нагуевичах с таким отличием в словах, а, может быть, в его памяти слова,

услышанные им от брата, со временем были вытеснены под влиянием вариантов из других местностей (у Роздольского – Людкевича в №№ 577–579, 587 "Злоте пір'є", но в №№ 581, 588, 589, 604, 610 – "сиве").

Слово "засвітлює" в шестом стихе не имеет смысла. Это место подлежит проверке по рукописи.

Исполнение настоящей песни Франком характеризовалось довольно большой ритмической свободой. Триолями обозначено приблизительное соотношение длительностей. В действительности оно не было во всех случаях одинаковым; не могу по памяти утверждать, что не бывало отклонений от соотношения 1:2 [115-k] ( ) в сторону равновременности [116-k] ( ), но помню хорошо, что замечалась тенденция в сторону еще большего сокращения первого слогового времени в пользу второго; до отношения 1:3 [117-k] ( ) это перераспределение длительностей не доходило. Отношение [118-k] ( ) казалось приблизительно точным лишь во второй доле 3-го такта и первой доле восьмого такта. Внутри второй доли 5-го такта и первой доли 9-го такта замечалась тенденция к перераспределению двух слоговых времен, обозначенных в записи восьмыми без знаков ∪ или ∩, в сторону удлинения второго однослогового времени за счет первого [119-k] ( ), эта тенденция не доводила до триольного отношения [120-k] ( ).

На наивысшем звуке, обозначенном в записи нотой *соль*, замечалось легкое дрожание голоса, которое можно было бы отметить так [121-k] ( ), если бы оно было явственнее; хотя оно чуть улавливалось, оно все же производило впечатление сознательного художественного приема, а не случайного явления чисто физиологического порядка.

Касаюсь этого материала для того, чтобы отметить суждение Ст. Людкевича о группе напевов, к которой отнесены только что упомянутые, и к которой был бы им отнесен, без сомнения, напев, записанный мною с голоса Франка и служащий здесь предметом обсуждения: эти напевы "имеют характер шаблонно речитативный"[33]. Из этого определения чело-

[33] Такой термин в русской литературе не употребляется, но определение "речитативный" употребляется и тогда, когда оно уместно, и тогда, когда следует

век, не обладающий непосредственным знакомством с народным песенным искусством прикарпатских областей, узнает, что подобная ритмизация в тех областях очень распространена или была распространена полвека тому назад. Но как бы она ни была распространена, не следовало, по моему мнению, употреблять по отношению к ней определения "шаблонный", всегда имеющее пренебрежительный смысл, особенно, если иметь в виду, что в других областях такой тип ритмизации отнюдь не является обычным.

Слова, подписанные под напевом № 617(532), оказывается, составляют вторую строфу песни, текст которой в рукописи Франка начинается иными словами. Воспроизвожу полный текст по изданию Ф. Колессы [...] [34]

Франко в 1901 году спел для записи лишь вторую и третью строфы. Они связаны, как вопрос и ответ, и отличаются с поэтической стороны от первой и четвертой строф относительной оригинальностью. Вообще же эта песня принадлежит к представляющим нанизывание строф, из которых лишь некоторые следуют одна за другой по сразу понятной логической связи, иные же обнаруживают слишком слабую связь или вовсе не обнаруживают связи. Вероятно, вследствие отмеченного здесь отличия второй и третьей строф Франко именно эти строфы запомнил и воспроизвел по памяти для записи.

При исполнении Франко не сохранил диалектной формы творительного падежа "гребельков" – вероятно, по литературной привычке или, может быть, предполагая, что я буду распространять песню на восточной Украине, приспособляя грамматические формы к литературным нормам.

употреблять термин "рецитационный" [К. Квітка процитував вислів С. Людкевича з коментарів до збірника: "Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич". – Т. 21. – С. 184. – *Упоряд.*].

[34] *Колесса Ф.* Улюблені пісні Івана Франка. – С. 32–33. [К. Квітка подає текст з видання Ф. Колесси. Ми його не передруковуємо, оскільки він вміщений у збірнику під нотами пісні № 617. – *Упоряд.*].

В географической таблице (см. с. 234 сборника 1922 г.) не обозначено место бытования напева, в записи которого {№ 630(518)} подписаны слова "Чогось мене мій милий не любит". Оказывается, слова, с которыми Франко исполнил этот напев для записи, составляют третий стих песни из Ценева, текст которой был опубликован в книжке "Жіноча неволя" (Львов, 1883, с. 27)[35]. Не имея возможности воспроизвести текст по этому изданию, представляю копию с перепечатки, содержащейся на с. 37 упомянутой работы Ф. Колессы ["Улюблені пісні Івана Франка"], внеся некоторые изменения, которые будут объясены ниже [...][36].

Нетрудно догадаться о причине, по какой Франко воспроизвел эту песню для записи по памяти со словами третьего стиха, а не первого: третий стих является характерным для содержания именно данной песни, в то время как образ "калина зацвіла в лузі"[103] употреблен также в песнях иного содержания.

В тексте не объяснено, что каждый стих повторяется, – это видно из записи напева.

Строфа в смысле стихового построения, ограниченного напевом в однократном его воспроизведении, состоит в этой песне из одного стиха и его повторения. Вместе с тем стихи явно группируются в пары по смыслу; эта группировка обозначается и формально – парной рифмовкой; я позволил себе отметить наглядно эту группировку увеличенными промежутками между строками [*строфами*–?][104].

Мною сделаны также поправки в тексте, переизданном Ф. Колессой:

В 3-м стихе добавлено слово "мене", явно пропущенное там; если его пропустил сам Франко при записи текста, то при исполнении песни для записи напева не пропустил;

В последнем стихе словом "вік" заменено слово "він", здесь явно не имеющее смысла;

Формы "любить", "ходить", "приходить" заменены западно-украинскими формами "любит", "ходит" (под нотами "любит" – согласно тому, как Франко произносил это слово, исполняя песню);

---

[35] *Франко І.* Жіноча неволя в руських піснях народних. – Львів, 1883. – *Упоряд.*

[36] Текст не подаємо, його вміщено у збірнику біля нотного прикладу № 630. – *Упоряд.*

В 11-м стихе по смыслу должно быть “нелюба”, а не “нелюбе”, но такую правку я не решился сделать.

В огромном сборнике “Галицько-руські народні мелодії” Роздольского и Людкевича я не нашел варианта данного напева, не нашел даже напева подобной ритмической формы. В моих бумагах есть отметка о варианте у Кольберга, Pokucie, II, № 207, но проверить сейчас не могу.

Все напевы Франко припоминал и диктовал по собственному побуждению, в порядке, обусловленном всецело его личными ассоциациями. Единственное исключение представляет мелодия № 633(526).

Ее Франко показал вследствие моего вопроса, известно ли ему, как поются эти песенные стихи. Я их встретил в киевском издании повестей буковинского писателя Федьковича, 1876 года. Франко пропел только те стихи, о которых я спросил, не продолжая. В нотном приложении к его “Студиям” (с. 532) помещена такая запись Ф. Колессы:

122-к

Andante

За - жу - ри - ла - ся, за - жу - ри - ла - ся мо - ло - да у - до - вонь ка,

що не ко - ше - на, що не ко - ше - на зе - ле - на ду - бро - вонь - ка.

Она не отнесена там ни к одной из “Студий”.

Очевидно, это – не иной напев, присвоенный иной песне, а тот же напев с изменениями, имеющими характер ритмической вариации.

В сборнике Роздольского – Людкевича находятся 18 напевов, принадлежащих к тому же типу. Из них к напеву, показанному Франком, ближе всего следующий (№ 809):

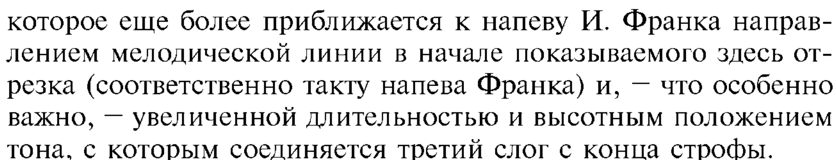
123-к

За - жу - ри - ла - ся, за - жу - ри - ла - ся мо - ло - день - ка - я вдо - ва,

що не ско - ше - на, не згро - мад - же - на зе - ле - на - я ді - бро - ва.

Привожу еще для сравнения окончание мелодии по варианту № 808:

124-к



которое еще более приближается к напеву И. Франка направлением мелодической линии в начале показываемого здесь отрезка (соответственно такту напева Франка) и, – что особенно важно, – увеличенной длительностью и высотным положением тона, с которым соединяется третий слог с конца строфы.

Ст. Людкевич дал такую общую характеристику группы напевов, к которым принадлежат цитируемые здесь: "rubato–recitando" (темп andantino–moderato). Таким образом, можно себе представить, что различие в расстановке слоговых времен, замечаемое в напевах, относящихся к этой группе (№№ 793–810), иногда граничит с рецитационной ненормированностью, и в окружении вариантов, имеющих эту характеристику, ритмическое различие вариантов, записанных с голоса Ивана Франка в 1901 и 1912 году, оказывается вполне естественным. Тем более, что и при распространенности типа (18 образцов в одном сборнике Роздольского – Людкевича) Франко в этот промежуток времени наверное слышал в быту много вариантов, и, если у него раньше была привычка к фиксированной ритмической форме мелодии, о которой идет речь, то представление об этой форме несколько распылилось под воздействием циркулирующих ритмических вариаций.

Нельзя, однако, не остановиться на более значительном из отличий. В первом и третьем тактах моей записи третье и четвертое слоговые времена равны, по записи же Ф. Колессы во всех слоговых группах четвертый слог представлен не удлиненным, – также как в приведенных здесь вариантах, нотированных Людкевичем, и других вариантах, сгруппированных в его сборнике. Возможно, что при общем ритмически свободном исполнении Франко в 1901 году придавал четвертому слоговому времени каждой группы длительность, более приближающуюся к четвертной, чем к восьмой "доле", но возможно и то, что я воспринял как четвертную ту длительность, которая на самом деле была промежуточной, лишь немного большей, чем длительность восьмой.

Следует вместе с тем отметить, что характерный признак типа, – именно тот, что во всех слоговых группах третьему и пятому слогам придается увеличенная длительность, – выявляется в моей записи, – см. 2-й, 5-й, 6-й и 7-й такты [№ 633(526)].

Что касается собственно напева, соединявшегося со словами "Мудрому бути" и т.д. в представлении Федьковича, то я получил ответ уже после встречи с Иваном Франком: в изданном в 1902 году во Львове сборнике сочинений Ивана Франка содержится "Пісня молодецька" (с 111), в которой строфа "Мудрому бути..." появляется трижды, каждый раз в виде заключения группы стихов. Показан и напев (с аккомпанементом, написанным для гитары), который в ритмическом отношении принадлежит к рассматриваемой группе, притом внутри этой группы примыкает направлением мелодической линии к №№ 801 и 794 в сб. Роздольского – Людкевича.

Под № 608(507) в сборнике 1922 года помещена запись мелодии песни наймита, которую Франко пел в 1901 году в Буркуте.

125-к

♩ = 104

Ой за - цві - ла че - рем - ши - на ко - ло пе - ре - ла - зу,
До - бре бу - ло най - ми - то - ві в гос - по - да - ря зра - зу,

ко - ло пе - ре - ла - зу.
в гос - по - да - ря зр зу.

В настоящем воспроизведении запись уточнена. Обозначение темпа италь-янскими словами заменено метрономическим (по памяти). Ноты, под которыми не подписан отдельный слог (соединенные лигой с предшествующей нотой, под которой подписан слог), отмечены здесь меньшим размером головок; этим на-глядным способом показывается меньшая интенсивность звуков, изображаемых такими нотами. Последние три такта здесь расположены так, чтобы наглядно представить строение напева..

В числе текстов, которые Франко прислал мне по моей просьбе в Киев в 1901 году после моей поездки в Буркут, был текст и этой песни, но не в рукописном виде, а в виде вырез-

ки из сборника “Веселка”, изданного, по сообщению Франка, во Львове в 1887 году. Составитель сборника – Андрий Молодченко. В печатном тексте обозначено лишь “из уст народных”; Франко сообщил мне более подробные сведения: он записал слова песни и перенял напев в Нагуевичах от Дмитра Лялюка[37] [...].

Ф. Колессе при разыскании текстов, очевидно, сборник “Веселка” не встретился, и потому в его работе “Улюблені пісні Івана Франка” на с. 36 к моей записи напева приписан текст из Головацького[38], I, 219–220, № 44.

Напев нагуевичской песни наймита стоит особняком не только от напева центрально– и восточноукраинских песен подобного содержания, но и от имеющихся в литературе напевов наймитських песен прикарпатських областей[105].

Один из прикарпатских напевов, бытовавших в селе Ходовичи, той же Дрогобычской области, приведен выше [№ 42-к], из сборника Ивана Колессы, с. 87. Другой – из села Утиховичи бывшего Перемышлянского уезда, – находится в сборнике Роздольского – Людкевича под № 663. Подтекстованные там слова почти буквально совпадают с 4-й строфой приведенного выше текста нагуевичской песни и, несомненно, представляют отрывок той же песни, о которой идет речь.

Образ “зацвіла черемшина коло перелазу” не типичен для наймитских песен вообще, насколько можно судить по изданным вариантам; тем более интересно отметить, что песня наймита с такими начальными словами оказалась среди записанных П. Демуцким и избранных из его рукописного наследия М. Гордийчуком для издания, появившегося в 1951 г. (с. 13)[39].

Где бытовали песни, записи которых опубликованы в этом небольшом сборнике, не указано. Как мы знаем из биографии П. Демуцкого и из неполного сборника его записей, изданного

---

[37] Как видно из моей записи первых двух стихов с напевом, шестисложная группа каждого стиха (последние шесть слогов) повторяется. Это не отмечено в тексте, напечатанном в “Веселке” [текст перенесено у збірник до № 608(507). – *Упоряд.*].

[38] *Головацький Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – Москва, 1879. – Т. I. – *Упоряд.*

[39] *Демуцький П.* Українські народні пісні (одноголосні). – К., 1951. – *Упоряд.*

в Киеве 1905 и 1907 гг.[40], он собирал болем всего в селе Охматове, ныне Жашковского района Киевской области[41].

По сравнению с прежними изданиями записей П. Д. Демуцкого в издании 1951 года видим значительные улучшения: везде имеются метрономические обозначения темпа. Сделаны ли они самим собирателем, имеются ли в рукописях Демуцкого метрономические обозначения темпа песен, изданных при его жизни? [106]

Интересующая нас здесь запись находится на с. 13:

Поволі (♩ = 76) **126-к**

Ой за - цві - ла че - рем - ши - на близь - ко пе - ре - ла зу,

доб - ре бу - ло прий - ма - ко - ві із пер - шо - го ра - зу.

С словесной стороны песня чрезвычайно близка к прикарпатской-нагуевичской в первой строфе:

Ой зацвіла черемшина близько перелазу,
Добре було приймакові із першого разу.

Фигурирует не наймит, а приймак; в разделе настоящего труда, посвященного песням, записаным в Пенязевичах, было вияснено, что часть вариантов песни наймита трактует о примаке[42]. Положение примака нередко, – может быть, даже обычно – было сходно с положением наймита. Образ природы, употребленный здесь, даже более уместен в песне именно зятя-примака. Но второй строфы, где соотносятся увядание черемухи и ухудшение положения примака, в этом центрально-украинском варианте нет. Песня сразу переходит к жалобе на то, что примаку, по-видимому, досаднее всего:

---

[40] Народні українські пісні в Київщині. Записав голос і слова П.Демуцький. – Ч. 1. – К., 1905; ч.2, 1907. – *Упоряд.*

[41] Після 1954 р. – Черкаської області. – *Упоряд.*

[42] К. Квітка у цьому речення слово "приймак" перший раз пише за *українським* правописом (відразу після цитування першої строфи пісні), а в кінці речення вживає *російське* звучання – "примак". – *Упоряд.*

Загнав гуси, загнав кури,
На поріг ступає, —
Багатирська дочка
Ще й його питає.

Он ведь выполнил женскую работу, а жена (“багатирська дочка”) контролирует, считая эту его работу обязанностью. Остальные (3—5) строфы представляют варианты 10—12 строф нагуевичского варианта; вместо “наймита” здесь “приймачина”, вместо “господині” — “хазяйка”; под хазяйкой разумеется, по-видимому, теща.

Центрально-украинская мелодия богаче нагуевичской лишь постольку, поскольку длиннее. Она охватывает оба стиха строфы. Однако ее вторая часть, соединяемая со вторым стихом, недостаточно отличается от первой собственно в мелодическом движении; заключительные музыкальные фразы, соединяемые с 6-сложными группами первого и второго стихов, мелодически почти тождественны, и вследствие этого строение строфы в общем впечатлении представляется близким к строению строфы нагуевичской песни, в которой двухстишной строфе соответствует двукратное исполнение короткого напева, рассчитанного на один стих. Сравним напев песни примака, записанной Демуцким, с напевом Львовской области в сб. Роздольского-Людкевича, № 714 (содержание песни иное)[43]:

127-к



Эта мелодия избрана для сопоставления потому, что в ней заметны общие признаки: слогочислительный размер стиха 4+4+6, слоговременная форма **128-к** ♩♩♪♪ |♩♩♪♪ в первых двух тактах[107], мелодическая близость фраз, заключенных во втором такте той и другой мелодии.

---

[43] Возможно, что при ключе по ошибке пропущен *ми-бемоль*.

Напев “Широкая дороженька” гораздо богаче собственно с мелодической стороны, но гораздо беднее с ритмической. Слоговременная форма [129-к] ♩♩♪♪ в нем выявляется шесть раз в четырехсложных группах и, кроме того, оказывается составной частью формы шестисложных групп [130-к] ♩♩♪♪♩𝅗𝅥, общей для этой песни и для нагуевичской песни “Ой зацвіла черемшина” |№ 608(507|; других ритмических форм в этой песне нет.

Между тем тот, кто пел Демуцкому песню примака с начальными словами “Ой зацвіла черемшина” как будто старался пустить в ход сразу как можно больше известных ему ритмических приемов, чтобы этим покрыть сознаваемую им недостаточность собственной мелодической изобретательности. Слоговременной форме [131-к] ♩♩♪♪ четырехсложных групп первого стиха противопоставляется обращенная форма [132-к] ♪♪♩♩ в соответствующих группах второго стиха, притом эта форма усложняется еще удлинением последнего слога [133-к] ♪♪♩𝅗𝅥 в первом ее употреблении (со словами “добре було”). В шестисложных группах обоих стихов увеличивается вдвое основное слоговое время (увеличенное слоговое время изображается в этой записи четвертными нотами) и производится перераспределение слоговых времен: [134-к] ♩♪♩♪ вместо основного [135-к] ♩♩♩♩ Наконец, резко противопоставляется соотношение длительности двух последних слогов обоих рифмующихся стихов. В следующей схеме для того, чтобы привлечь внимание именно к этому очень важному противопоставлению, изобразим длительность первых четырех слогов каждой шестисложной группы в равных временах, оставляя в стороне перераспределение как вторичный, орнаментальный прием:

136-к

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥
близь - ко не - ре - ла - зу

♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩
із пер - шо - го ра - зу

(речевое ударение на “а”).

Наймит упоминается еще в первой строфе песни [издания] Роздольского – Людкевича, № 693, но нет признаков того, что содержание этой песни сходно с содержанием песен наймита, рассмотренных в настоящем труде.

Остается невыясненным содержание песни, напев которой помещен в сборнике под № 634(503) [...][44]

Употребленный здесь знак ⌒ над нотой (им выражается теперь небольшое увеличение длительности) ***[108]*** еще не встречался в известной мне музыкально-этнографической литературе в то время, когда издавался мой сборник. Увеличение длительности обозначалось тогда прямой черточкой над нотой.

Франко спел лишь одну строфу. Содержание песни и место ее бытования осталось неизвестными. Вариантов ее я в литературе не нашел. Не нашли вариантов также Ф. Колесса и лицо, помогавшее ему в отыскании, когда он составлял работу "Улюблені пісні Івана Франка".

Не берусь строить предположения о том, какое событие или какого рода события могли дать основание для создания этой песни.

Указание на связь ее по поэтическому содержанию с несомненно народным творчеством можно усматривать в 8-й строфе такого песенного текста[45]:

Ой у полі два явори, третій зелененький,
Пішов, пішов у некрути мій синок рідненький!

Ой тихенька єго мова, золотая зброя,
Лишив мене, старенькую, головонько ж моя!

Ой заплачеш, отець, мати, заплачеш, заплачеш,
Як ти моє господарство[46] на плечах зобачиш!..

Ой у горах сніги
впали, річеньки прибули:
Ой вже ж мого рідног[47] сина в черевики вбули!

В черевиченьки вбули, кучері обтяли,
А вже ж мому рідну сину карабинок дали!..

Карабине, карабине, засмутив єсь ми душу,
Кілько я-м ся[48] вистерігав, носити тя мушу!

---

[44] К. Квітка вміщує тут ноти пісні "Гей у Львові на ринку" № 634(503) і нижче коментує свою редакцію. Див. про це у примітці 108. – *Упоряд.*

[45] *Головацкий Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – С. 137.

[46] Иронически вместо "амуниция".

[47] Рідного (родного). Сокращение "рідног'" сделано, несомненно, ради соблюдения стихового размера.

[48] У тексті ця виноска Квіткою позначена, але її розшифровка відсутня. Напевно, Квітка мав намір пояснити діалектний вислів, зміст якого "як я не осте-

Бодай тії карабіни в огні погорілі,
Щоби мене молодого плечі не боліли!..

NB А у Львові в крайнім домі вдарено з гармати:
Ой заплакав рідний отець, рідненькая мати!

“Не плач, не плач, стара нене, не вдавайся в тугу!
Збудували твому сину кидровую труну.

Не плач, не плач, стара нене, не вдавайсь в ворожки!
Ой забито твого сина та покрай дорожки!

Не плач, не плач, стара нене, не вдавайся в ліки!
Ой пропав же твій синонько, та пропав навіки!

Местность у Головацкого не обозначена. У Кольберга “Pokucie”, II, под № 360 – такой же текст со ссылкой на Головацького и с указаним “Отыня”. Отыня – ныне районный центр Станиславской области.

Даже пространный текст Головацкого не разъясняет причины и обстоятельства гибели военнослужащего.

Напевов у Головацкого, как известно, вообще нет, у Кольберга же нет напева к тексту, о котором идет речь.

Как сообщил мне И. Франко в 1901 году, напев № 626(523) [...][49] бытовал в городе Рогатине. Рогатинский вариант текста остается мне неизвестным. Ниже воспроизводится текст, изданный Ф. Колессой по рукописи И. Франка, где он снабжен отметкой о том, что Франко записал текст и перенял мелодию в 1876 г. в Ходорове[50] от Кароля Скамины [...][51].

Текст разделен мною на строфы.

Напев был исполнен Франком с некоторой ритмической свободой, притом на последней доле 6-го такта (четыре тридцать вторых) происходило сильное замедление; темп вос-

---

рігався, носити тебе мушу”. – *Упоряд.*

[49] Мелодію № 626(523) “Ой світи, світи, місяченьку” не подаємо, див. збірник “Українські народні мелодії”. – *Упоряд.*

[50] Конечно, Ходоров Дрогобычской области (есть другой Ходоров в Киевской области).

[51] Текст перенесено у збірник “Українські народні мелодії”, до № 626(523). – *Упоряд.*

станавливался в следующем такте. Длительность звука *си* в первом и третьем тактах немного превосходила четвертную; таким образом, обозначение tenuto, сделанное мною при записи, в обоих случаях было недостаточно для того, чтобы передать отношение ритмических величин.

Вариант текста – в сборнике Ивана Колессы, с. 275[52]. Ритмическая схема там тождественная (в третьем стихе первой строфы там не 6+6, а 4+4, но в следующих строфах утверждается и выдерживается 6+6).

Ритмически сходны также напевы №№ 1010–1017 в сборнике Роздольского – Людкевича. Из них №№ 1012, 1013 и 1016 соединены со словами, указывающими на то, что и по содержанию это – варианты песни "Ой світи, місяченьку". Однако в ладовом отношении эти три напева резко отличаются.

К напеву 631 (515) [...] Ф. Колесса представил текст из работы Франка"жiноча неволя", Львів, 1883, с. 22[53]:

Не сама я ходила,
Водив мене чорний день.

Водив мене по горі,
Завдав мені три журі.

Перша жура велика:
Лишила мь ся без батька.

Друга жура не тяжка:
Віддала мь ся молода.

Третя жура найбільша:
Мій чоловік п'яниця.

Йде до коршми – гуляє,
Йде з коршми – співає.

А я його вже знаю,
Двері йому відтворяю.

А він має паличку,
Вдарив мене по личку.

З мого личка кровина йде,
На сорочку капає.

Я сорочку полочу,
Своїм світом торочу.

Йдут цвіти з водою,
Йде мій вік з бідою.

---

[52] Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у селі Хомовичах Іван Колесса / Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1902. – Т. II.

[53] Географическое указание "Березов" Коломыйского уезда. Ныне в официальном указателе значится Березов Дрогобычской области, – очевидно, не тот.

Полный текст здесь воспроизводится по изданию “Улюблені пісні Івана Франка”, но с разделением на стихотворные строфы. В пении каждый стих повторяется. Музыкальной строфе (напеву) соответствует один стих и его повторение.

Этот образец дает повод к тому, чтобы исправить такое обобщение, содержащееся в “Ритмике” Ф. Колессы[54]: “В паратактичнім зіставленні стрічаємо семискладовий стих 4+3 дуже рідко, і то в полученні з приспівками і повтореннями, котрі разом із пісенним стихом і творять строфу”.

Ф. Колессе тогда был известен лишь тип, характеризуемый неизменяемой во всех строфах вставкой на месте внутренней цезуры при повторении стиха:

Ой у лісі два дуби,
Ой у лісі, (серденько), два дуби.

Как видим, вставка не является обязательным ингридиентом данной формы.

Строфовое строение следующей песни {сб. 1922 г. № 629(527)} отличается от строения песни № 515 тем, что музыкальная строфа совпадает с стихотворной строфой: [...][55].

Полный текст, ниже воспроизводимый, опубликован Ф. Колессой по рукописи Франка, в которой имеется отметка о том, что Франко записал текст и перенял мелодию от Кароля Батовского в 1880 году в Коломые [...].

Такое же строение строфы, как в этой лирической семейной песне, обнаруживается в напевах двух баллад – см. Роздольский – Людкевич, “ 347 и в сб. 1922 г. № 402(294).

Чаще в напевах тех же баллад повторяется лишь второй стих – см. Роздольский – Людкевич, №№ 334–346.

С начальными словами настоящей песни имеют сходство слова, подписанные под записью напева № 566 в сб. Роздольского – Людкевича.

---

[54] *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907. – С. 122. [2-е вид.: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – С. 124. – *Упоряд.*].

[55] Див. ноти і текст у збірнику “Українські народні мелодії”. – *Упоряд.*

Б. Разные записи 1901–1921 годов

Следующие три напева колядок были записаны мною в 1918 г. с голоса крестьянина лет 50 из села Майдана Горишного (ныне Верхний Майдан Ланчинского района Станиславской области). На родине он занимался, по его словам, исключительно сельским хозяйством. В связи с военными событиями он оказался в Донбассе, где работал в качестве кучера, там он спел мне украинские колядки, а также записал для меня сам и тексты[109].

Текст к напеву № 203(161) представляет вариант к поданым в 36 томе львовского "Етнографічного збірника" под № 257, ср. там же № 261-в. Текст к напеву № 199(162) – ср. там же № 270. Текст к № 230(163) – ср. в 35 томе того же "Етнографічного збірника" № 66 [...][1].

В 1920 и 1921 годах, когда сборник уже литографировался в Киеве (с большими перерывами), я, стремясь к тому, чтобы он как можно шире представлял украинскую этническую территорию, отыскивал в Киеве лиц, происходивших из крайних западных и из крайних восточных ее районов и записывал образцы песенного творчества, какие они помнили.

В Киеве проживало со времени войны 1914–1018 гг. некоторое количество беженцев из прикарпатских местностей; мне указывали на некоторых молодых женщин. Мое знакомство с ними ограничивалось теми минутами, в течение которых я производил запись, и у меня о них не осталось ясного представления. Возможно, что уже в 1922 году, когда я составлял предисловие к сборнику с перечислением лиц, с пения которых произведены записи, я не мог в точности припомнить образы тех, которые напели мелодии нынешней Станиславской области: №№ 641(535) и 642(536) (Манява), 317(547) и 229(668) (Гвізд), 216(670) (Надвірна) и 233(671) (Добротів), сохранились лишь их имена в виде письменных заметок, поэтому указываемые напевы показаны в предисловии как исполненные двумя женщина-

[1] Далі Квітка подає ноти зазначених трьох колядок із зб. 1922 р., які тут не наводяться, бо читач може звернутися до збірника "Українські народні мелодії".

Збірники, що їх згадує Квітка: Колядки та щедрівки /Зібрав В. Гнатюк //Етнографічний збірник НТШ, тт. 35–36. – Львів, 1914. – *Упоряд.*

ми. Может быть, некоторые напевы они исполняли совместно в унисон, другие же напевы я записывал то от одной, то от другой. Лица и обстановка записи истерлась в памяти, вероятно, в связи с тем, что не осталось воспоминаний о различии в способе исполнения; сохранилось общее впечатление, что исполнение было бодрое, уверенное. Особенно сияющее, полнокровное было исполнение напевов колядок №№ 229, 244, 216 (668–670); к исполнению колядки № 233(671) характеристика менее подходит. Кажется, они работали в каких-то учреждениях.

Столь же уверенным было исполнение иной женщины напевов нынешней Дрогобычской области №№ 646(533), 647(534), 20(605), 33(606) (Рудники), 635–638 (537–540), 157(649) (Тухля). Эту женщину я теперь не отличаю от двух только что упомянутых.

При издании был пропущен по недосмотру бемоль при ключе на 3-й линии – не только в напеве № 637(540) (что оговорено на с. 236 [сб. 1922 г.]), но и в напеве № 638(539) (что не оговорено). Представляю обе записи в исправленном виде [...].

Бойки – народное название жителей высокогорной полосы вдоль Карпатского хребта к северу от Гуцульщины[110].

В № 635(537) после 4-й ноты неясно вышла точка.

Ф.Колесса обратил внимание на то, что слова, с которыми мною записан напев № 636(538), содержатся в песне, вставленной в рассказ И.Франка "Лесишина челядь". Певшая [информантка К. Квитки], по-видимому, этого не знала. Если бы я имел это в виду, должен был бы в особенности позаботиться о том, чтобы выяснить, была ли песенка распространена в среде сельской интеллигенции.

Другим беженцам я обязан напевами №№ 11(38), 23(39) и 14(40) (Лісовичі, давн. Долинського повіту). Помню лишь, что напев № 11(38) был исполнен уверенно, а напевы №№ 23(39) и 14(40) (оба одной и той же женщиной) – несколько неуверенно, и при составлении сборника я колебался, помещать ли последние два напева или нет. Характерная особенность этих двух напевов – преобладающее движение по ступеням мажорного трезвучия – не подтверждается иными украинскими народными образцами. Это обстоятельство обсуждалось мною и как повод к устранению этих записей, и как повод к включению: была надежда, что кто-нибудь заинтересуется явлением,

редкостным для народной музыки восточных славян, и произведет запись тех же напевов на месте.

Напев колядки № 264(164) из Коломыи спел мне в 1920 году в Киеве образованный мужчина, тамошний уроженец; на вид ему было немного за 30 лет.

Мелодии №№ 717, 315, 719, 718, 720, 721 (541–546), 192(598), 45, 32, 19, 56 (601–604), 158, 170, 171, 167 (650–653), 259(695) и 297(700) из местностей нынешней Черновецкой области спела мне в 1921 году уроженка Буковины, работавшая там, по ее словам, сельской учительницей и переехавшая в Киев во время войны 1914–1918 гг.

Напев № 193(599) принадлежит балладе об отравлении брата сестрой, исполнявшейся, по ее словам, в селе Горишивцах (в официальном указателе – Горошівці, Заставновского района).

Напев принадлежит к пентатонике, скрипичная же прелюдия – нет. Прелюдия эта для записи была показана голосом. При переписке для издания по ошибке представлено в виде одного такта (5-го) то, что в действительности составляло два такта: все четыре ноты в действительности должна иметь вдвое большую стоимость. Ниже воспроизводится моя запись в точности, т. е. с необходимой поправкой к музыкальному тексту, содержащемуся в сборнике 1922 года под № 193(599) [см.].

В этом же году по данному мне указанию я разыскал в Киеве беженку из Лемковщины, занимавшуюся шитьем. Свое постоянное [прежнее] место жительства она назвала "Перегримка", уезд Ясло.

Не знаю, вся ли территория этого узда входит ныне в состав Польской республики, во всяком случае в официальном списке населенных пунктов УССР Перегримка и Ясло не значаться. Беженка без отпирательства пропела мне напевы №№ 191, 190 (659–660), 643, 645, 644 (704–706), но наторез отказалась назвать мне свое имя.

К напеву № 645(705), записанному тогда с ее голоса [см.], близкий вариант находится в изданном в 1929 году большом сборнике "[Народні] пісні з Галицької Лемківщини" Ф. Колессы[2] под № 430.

[2] Етнографічний збірник Наукового товариства ім.. Шевченка у Львові, т. 39–40, 1929.

Близкий вариант не из Лемковщины находится в сборнике Роздольского – Людкевича, в названном же сборнике Ф. Колессы находятся иные напевы к схожим стихам №№ 89, 294, 603-в. Там же на с. 460 указаны моравские мелодии, сходные с мелодиями сборника Ф.Колессы (и, следовательно, с мелодией № 645(705) моего сборника), а также венгерская.

Мелодию № 643(706) следует сравнить с № 978 в сборнике Роздольского – Людкевича.

Я не нашел вариантов к оригинальному напеву № 643(704) [см.]. Знаки ⌒ [пролонгации] поставлены здесь[3] над четвертной нотой каждого такта вместо прямой черты, которая была в употреблении раньше для обозначения небольшого удлинения.

Песня № 190(660), бытовавшая в Перегримке как свадебная [см.] была вообще популярна в среде прежней украинской интеллигенции в Галичине: в 1901 году вовремя моего пребывания в Буркуте там ее не раз пели отдыхающие по вечерам во время прогулок одноголосным хором с незначительными отличиями по ставнению с вариантом, записанным мною в 1921 году от женщины из Лемковщины. Представляю напев, слышанный в 1901 году, по памяти, – своевременно я его не записал, так как издавать не предполагал, считая, что исполнение интеллигентов, приехавших из разных прикарпатских местностей (но не из Лемковщины), не представляет научного интереса.

137-к

Largo

При - шов би я до вас каж - ди ве - чор, пе - ред ва - шоў ха - тоў вель - ки мо -
чар. – По - дай, ми - ла, руч - ку, пре - дем по - ма - лоч - ку каж - ди ве - чор!

“Подай, мила, ручку” – это, конечно, искажение. “Ручкой” нельзя помочь пройти большой “мочар” (болото), – нужно положить именно “дручки” (жерди), как спела женщина из Лемковщины.

Песню №191(659) [см.] она определила как свадебную.

[3] К. Квітка вміщує в машинопису “Коментаря” пісню № 643(704) із тими змінами, які пояснює. Вони враховані у нинішньому перевиданні збірника 1922 року. – *Упоряд.*

11 напевов записано мною от беженцев из тех ныне вошедших в состав Польской республики районов украинского расселения, которые в XIX веке и в начале XX-го века входили в состав Люблинской губернии, а во втором десятилетии XX-го века вошли в состав образованной тогда Холмской губернии. Именно напевы №№ 39, 15, 72, 51, 84 (41–45), 300(197) и 715, 716 (499–500) записаны в 1919 году в Донбассе от беженки из села Жуков бывшего Грубешовского уезда, женщины средних лет, крестьянки.

Из спетых ею напевов весенних песен наибольшее историческое значение имеет, по моему мнению, напев к весенней обрядовой игре в "Воротаря" (№ 15(42) [см.], о которой была речь в главе, посвященной песням Житомирской области и по поводу напевов к этой игре, записанных в бывшем Новоград-Волынском уезде.

В записи весенней песни № 64(45) [см.] по упущению не было обозначено, что, начиная с 9-го такта, слова и напев представляют припев. В других вариантах весенней песни "Вербовая дощечка" такого припева нет, но в иных песнях он изредка встречается, – ср. песню хороводного характера № 105 в сборнике Эварницкого[4]. Полагаю, что в районы бывшей Холмской губернии этот припев проник вследствие того, что в этих районах, как пограничных, находились части российской армии.

Напев № 300(197) [см.] принадлежит тамошнему варианту моралистической песни о встрече девушки-детоубийцы с Христом. Слова песни, предшествующие подписанным здесь под нотами и следующие за подписанными, беженка забыла. Данная мелодия отличается от иных записанных мною мелодий этой песни (№ 200(196) из Гуцульщины, № 298(132) из Полтавщины), но имеет одинаковое ритмическое строение с мелодией той же песни из б. Житомирского уезда, находящейся в сборнике К. Полищука – М. Остаповича[5], и с моравскими вариантами, находящимися в сборнике F. Sušil'а[6], 1872.

---

[4] *Эварницкий Д.* Малороссийские народные песни, собранные в 1878–1905 гг. Екатеринослав, 1906. – *Упоряд.*

[5] Збірник найкращих українських пісень. Зібрав К. Поліщук, ноти записав М. Остапович. Ред. А. Кошиця. – К. ,1913. – *Упоряд.*

[6] *Sušil F.* Moravske narodni pisne s napevy do textu vradenymi. – Brno, 1860. – *Упоряд.*

№ 715(499) – напев баллады о девушке, уехавшей из родительского дома с соблазнителем и умерщвленной им [см.]. Этот напев представляет один из вариантов, распространенных в Волынской и Житомирской областях.

Песня № 716(500) представляется мне занесенной из восточной Украины.

Напевы №№ 714(497), 316(498) и 327(501) записаны в 1918 году в Киеве в приюте для детей беженцев. № 714(497) принадлежит балладе “Тройзілля”. Несколько текстов этой баллады и указание на варианты, содержащиеся в разных изданиях – см. в “Этнографических материалах” Бориса Гринченка, т. III, 1899, под № 480.

№ 316(498) – колыбельная песня [см.]. Слова ее сложены не от имени матери, а от имени осиротевшего ребенка. Стиховой размер 5+5+7, существование которого в ХУII веке документально устанавливается, употребителен в украинских песнях разных родов, в том числе и в свадебных (ср. тоже свадебную песню “Веничком взмахнет” б. Смоленской губернии в сб. Римского-Корсакова 1877 г.[7] Употребление его в колыбельных песнях представляет особенность прикарпатских областей. В любовной песне № 636(538) музыкально-ритмическая форма, связанная с этим стиховым размером, выявляется более ясно, типично. В колыбельной № 316(498) выявляются ритмические варианты: в 5-м и 6-м тактах удлинение среднего слога 5-сложной группы, а в 1-м и 3-м тактах – сокращение последнего слога 5-сложной группы (сокращение по сравнению с основной формой [138-к] ♪ ♪ ♪ ♪ ♩). Удлинение представляет обычный художественный прием, сокращение же в данном случае производило впечатление скорее детской нервной поспешности и непонимания ритмической формы, в какой песня была слышана от взрослых.

№ 327 (501) – призыв солнышка, исполняется *группами детей*; о песенках такого рода см. предисловие к сборнику [1922 г.] с. VII. В географической таблице указана лишь бывшая Холмская губерния. Насколько припоминаю, это произошло потому, что мне не удалось с точностью установить, кто

---

7 *Римский-Корсаков Н.* Сто русских народных песен. – СПб., 1877, № 85. – *Упоряд.*

первый из детей, происходивших из той местности, внес в этот приют элементарный напев. Из моего сборника [взял его] и обработал композитор Лев Ревуцкий.

Напевы №№ 212(165), 235(166) (колядки) и 638(506) записаны мною в августе 1901 года в селе Довгополе на левом берегу Черемоша, в нынешней Станиславской области. Довгополе в этнографическом отношении причисляется к Гуцульщине.

В этом селе Леся Украинка и я пробыли несколько дней, возвращаясь на повозке из Буркута, о котором было упомянуто выше по поводу того, что там происходила запись напевов с голоса Ивана Франка. От Буркута до железной дороги было 90 километров, дорога была каменистая, содержалась плохо. Леся Украинка занемогла, и оказалась необходимой остановка в пути.

Вопреки наблюдению, неоднократно сообщавшемуся в литературе, что календарные песни поются только в установленные календарем сроки, – на кухне дома, где нам был дан приют, две молодые девушки, местные крестьянки, за шитьем пели колядки на напев № 212(165).

Я записывал, не входя на кухню, и не знакомился с девушками, опасаясь того, что они смутятся и перестанут петь или будут петь не столь непринужденно, изменять темп и вообще манеру исполнения. Всей совокупности обстоятельств теперь не помню; в настоящее время предполагаю, что мог руководствоваться еще и таким соображением: я находился в ином государстве, поездка в пределы тогдашней Австро-Венгрии была предпринята с лечебной целью, а не с фольклористической, и о непредусмотренном собирании фольклорных материалов в селе следовало бы во избежание осложнений заявить, по крайней мере, местной администрации. Впрочем, перед отъездом мы записали от тех же девушек другую колядку – № 235(166) и необрядовую песню № 638(506) со словами, – слова записала Леся Украинка; не помню, что помешало в тот момент записать слова колядки № 212(165), которую мы раньше слушали, как объяснено выше, незаметно для исполнительниц. О недостатке в записи колядки № 212(165) очень сожалею, так как напев принадлежит к числу наиболее интересных из всех собранных мною. Он имеет некоторое сходство с напевом коляд-

ки из Дашавы, ныне Дрогобычской области, находящимся в сборнике Роздольского – Людкевича под № 165[8].

Исполнение колядки № 212(165), запев которой был записан мною в Довгополе, было унисонное. Расхождение голосов, показанное в записи во втором такте, происходило в редких строфах. В первом такте *соль* вместо *ми* слышалось тоже редко, в виде вариации, – то в обоих голосах одновременно, то в одном из них. Громкостные контрасты были резкие.

В общем напев был слышен вполне отчетливо, из слов же я разобрал лишь слова припева. В самих стихах мне, во всяком случае, хорошо было слышно, на какие музыкальные звуки приходились отдельные слоги, и лиги, отмечающие группировку музыкальных звуков по слогам, были поставлены в записи с полной уверенностью. Таким образом, совершенно несомненно, что строфа колядки состоит из двух 10-сложных стихов (правда, второй стих мог состоять из иных слов или быть в словесном отношении повторением первого) и к каждому из них присоединяется 4-сложный припев; что 10-сложные стихи этой колядки делятся на 5-сложные полустишия, как и подобные стихи большинства опубликованных украинских колядок, – ясно из членения напева.

В каждом из тех украинских сел, в которых записано значительное количество колядок с напевами, оказывалось меньше напевов, чем поэтических текстов, так что на один напев исполнялись колядки различного поэтического содержания, сложенные тем же стихотворным размером. Поэтические темы прикарпатских колядок, вероятно, исчерпывающим образом представлены в собрании Гнатюка[9].

Вероятно, и в Довгополе девушки в тот вечер, когда я записал мелодию № 212(165), пели на эту мелодию не одну колядку. Поэтому недостаточность моей записи состоит не только в том, что она не пригодна для научного исследования с точки зрения обусловленности напева поэтическим содержанием, сколько в том, что она не показывает соотношения между строением напева и строением стихотворной строфы.

---

[8] Обращаю внимание на случайное совпадение номера с номером по моему сборнику; без этого замечания читатель мог бы подозревать здесь описку.

[9] Колядки і щедрівки. Зібрав Володимир Гнатюк. Т. I – II /Етнографічний збірник НТШ, т. 35. – Львів, 1914. – *Упоряд.*

При записи слов необходимо точно запечатлеть строфовую форму (что, к сожалению, далеко не всегда делается): выяснить записью, состоит ли строфа-напев из двух различных по словесному содержанию стихов (пример – упомянутая здесь колядка сб. Роздольского – Людкевича, № 165), или из стиха и его повторения (пример – колядка № 166 в том же сборнике).

13. Брестская область БССР

Расспрашивая в 1920 году в Киеве о беженцах из северозападных районов украинской языковой территории, я получил, между прочим, указание на крестьянку лет 50-ти из местечка "Малорыта" бывшей Гродненской губернии. Она говорила только на тамошнем говоре, хотя в последние годы перед переездом в Киев жила в м. Радехове (ныне Волынской области), где ее муж, тоже крестьянин, был на службе. Она была или совсем неграмотна, или совсем мало грамотна; во всяком случае, ее кругозор был очень ограниченный. Малорыта была ее родиной, все песни, какие она мне пропела для записи, были, по ее удостоверению, тамошние, за исключением одной — № 305(701). Эту единственную песню она усвоила от матери, которая была родом из б. Пружанского уезда Гродненской губернии. Названия родного села своей матери моя осведомительница не могла припомнить.

В то время, когда я составлял сборник, принадлежность района Малорыты к территории северо-украинских говоров не оспаривалась в лингвистической и этнографической литературе; в частности, на картах, составленных академиком Е. Карским, белоруссом по происхождению, граница белорусского языка показана значительно севернее Малорыты. В работе М. Я. Гринблата "Е. Ф. Карскі як беларускі етнограф"[1] эта граница отрицается (с. 57), но не указывается какая-либо иная. В работе Ю. Ф. Мацкевича "Е. Ф. Карскі як дыялектолаг"[2] мнение М. Я. Гринблата не поддерживается, и вопрос о белорусско-украинской языковой границе вовсе не обсуждается. Разбираться в вопросе не входит в мою компетенцию и в мои задачи. Мне надлежит лишь объяснить, почему мелодии нынешней Брестской области оказались в сборнике украинских мелодий.

Исполнение малорытской уроженки было какое-то слишком деловое, взгляд ее никогда не оживлялся, в выражении лица не происходило никаких изменений в зависимости от рода и содержания песни. Темп казался всегда несколько поспешным. Когда она пела, все время казалось, что она по привычке трудолюбивой хозяйки стремится поскорее разделаться с обязанностью

---

[1] Весці Акадэміі навук БССР. — 1951. — № 4.
[2] Там же.

настоящей минуты, чтобы перейти к другим занятиям. Все песни она исполняла очень уверенно, не теряя, казалось, ни мгновения, на припоминание и колебания. Любви к песням не обнаруживала. Говорила, что многие песни забыла целиком, что относилась бы к ним в прошлом с большим вниманием, "если бы знала, что благодаря им можно будет "хлеб есть" (намек на небольшое вознаграждение, какое она получала от меня).

Склонность к варьированию была проявлена ею в исполнении некоторых песен, но не всех. Отсутствие вариаций в записи означает отсутствие их в самом исполнении, а не мою нерадивость или поспешность.

Редкие находки представляют напевы календарных обрядовых песен №№ 701(597) и 305(701) (о них – в предисловии к сборнику, с. VI). Напев № 116(642) принадлежит к типу украинских правобережных купальских песен; песня, по объяснению моей осведомительницы, исполнялась в Малорыте не накануне дня "Ивана Купала" и не в тот день, а весной в течение длительного периода, начинавшегося непосредственно по окончании пасхальной недели. На вопрос о других весенних песнях певица ответила лишь тем, что спела мелодию № 96(607) к игре. Колыбельные №№ 314, 309–311 (710–713) отличаются от всех других известных мне украинских [песен] крайним убожеством звукового материала[111]; в сравнение может идти белорусская колыбельная песня, записанная Чуркиным (в 7-м выпуске "Белорусского сборника" Романова. Вильно, 1911). На напев № 700(707) я обращал внимание в моей работе "Віддих в народніх співах"[3].

Напевы №№ 694, 693, 692 (548–550) – балладные; начальные слова песен №№ 694(548) и 693(549) певица забыла. № 693 (549) – напев очень распространенной баллады на сюжет: мать послала сына в дорогу, а ненавистную ей невестку закляла, превратив в тополь. Сын, вернувшись, стал рубить дерево, оно заговорило. С полным текстом та же баллада помещена в сборнике 1922 года под № 717(541) (буковинский вариант с совершенно иным напевом). Напев № 692(550) представляет образец чистой пентатоники. Напев № 697(554) из села Коростичи бывшего Брестского уезда Гродненской губернии записан мною в 1918 году в Киеве в приюте для детей беженцев.

---

[3] Етнографічний вісник УАН. – К., 1927. – Кн. 5. – С. 179–188. *Упоряд.*

14. Полесская область БССР

Одним из упущений при составлении предисловия к сборнику 1922 года было то, что в нем не отмечено включение трех мелодий №№ 150, 175, 166 (100–102), бытовавших на определенно *белорусской* этнической территории, именно в селе Скородном бывшего Мозырского уезда Минской губернии. Ныне село это входит в состав Полесской области БССР. Это – напевы свадебных песен. Они принадлежат к типам, распространенным и в украинской этнической области, и в белорусской. Записал я их в Тбилиси в 1903 году с голоса женщины лет 28, выросшей в названном селе. Она не была крестьянкой, но росла в общении с крестьянскими девушками и от них заучила песни. Получила среднее образование. В Тбилиси жила потому, что там состоял на службе ее муж. Запись обнаруживает то белорусские, то украинские фонетические признаки. Село Скородное находится очень близко от языковой границы, проводимой на картах Е. Карского в виде линии (на других картах линейная граница вовсе не проведена, изображена пограничная зона) и, вероятно, говор села Скородного был переходной. К тому же, в произношении уроженки этого села украинские черты могли примешиваться вследствие влияний, испытанных ею после того, как она оставила родное село. Впрочем, эти влияния были малозначительны и не простирались собственно на песенную сферу, – украинских свадебных песен она не знала.

15. Киевская и Кировоградская области

О работе моей в деревне Оцытель Иванковского района в 1897 году было сообщено в начале этого труда, когда я следовал хронологическому принципу изложения. В 1898 и 1900 годах мною было записано большое количество песен в Пенязевичах – в северной части бывшей Киевской губернии (впоследствии Пенязевичи присоединены к Житомирской области). И так как южная часть Киевской губернии была сравнительно обильно представлена записями Алексея Гулак-Артемовского, Лисенка и Демуцкого, я в дальнейшем не стремился пополнить свое собрание образцами из территории нынешней Киевской области и произвел лишь единичные случайные записи напевов этой области (моя поездка в южную ее часть для собирания песен состоялась в 1922 году уже после издания сборника).

В 1922 году напевы местечка Триполья были записаны мною в Киевском историческом музее с голоса крестьянина названного местечка, который, получив низшее образование, переселился в Киев и работал в этом музее на технической должности, исполняя свои обязанности с увлечением. Для записи пел очень охотно, как-то особенно бодро по сравнению со всеми другими, с голоса которых приходилось записывать, толково и усердно, но не художественно. С его голоса записаны №№ 3(634) и 100(635) (весенние песни), 239, 218 (680–681) (колядки), 285(682) (щедровка), 454(571) (баллада "Тройзілля"), 455(572) и 456(573).

Жена его, крестьянка того же местечка, при мне вместе с мужем не пела, может быть, по причине отличия темперамента, отдельно же спела мелодию купальской песни № 122(646) и свадебную песню № 159(662). Эту последнюю она пропела весьма выразительно.

Напевы баллад №№ 458(570) и 457(569) спела мне в 1918 году в Киеве уборщица одного из хозяйственных учреждений, немолодая женщина, прожившая детские и юные годы на родине в местечке Ржищеве (ниже Триполья по Днепру). Она производила впечатление человека, навсегда чем-то огорченного. Продолжать отказалась с мрачным видом. Сведений о том, чем она занималась на родине, не сообщила; во всяком случае она была

крестьянка или мещанка, образования не получила, говорила только по-украински народной речью без примеси литературной.

Когда я в Киеве в том же году производил запись весенних песен в приюте для детей-беженцев, воспитательница, женщина лет 30-ти, с средним образованием, работавшая в этом приюте воспитательницей, по своей инициативе спела мне напев весенней игровой песни № 71(55), усвоенный ею в детские годы или в ранней молодости в селе, которое она назвала "Кобринова" Звенигородского уезда. В официальном указателе ныне значится: 1) село Кобринове и 2. село Кобринова Гребля, оба Тальновского района Киевской области.

Запись эту считаю "блокнотной" и сожалею, что ее поместил в сборнике, так как допускаю, что в действительности напев [не] состоял из одной лишь фразы [112].

В 1916 году мне удалось записать в двух вариантах мелодию песни о нападении турок на Ведмедівку, №№ 466(315) и 465(316). Мелодия не была известна в литературе; после издания мого сборника, насколько мне известно, в печати не появилось вариантов хотя бы текста. По справке, в издании "Українська РСР. Адміністративно-територіальний поділ", 1948, оказывается, что в разных областях УССР есть населенные пункты, официально называющиеся "Ведмедівка", и пункты, официально называющиеся "Медведівка". Песню № 466(315) мне спел для записи крестьянин местечка, которое в официальном указателе названо "Медведівка" Чигиринского района Кировоградской области [4]. Ему было лет 50. Слова он написал сам; до конца не вспомнил слов, согласно его транскрипции название местечка произносилось "Видмедівка". По местному преданию, песня сложена о событии, происшедшем именно в этом местечке (как видно из литературы об этой песне, – см. предисловие к сборнику 1922 г., с. VII, примеч. 4, – документальных исторических известий о нападении турок на Ведмедівку нет).

---

[4] Після утворення 7.01.1954 року Черкаської області Чигирин передано до її складу. – *Упоряд.*

Тот же крестьянин спел историческую песню про Харька — № 363(317) (вариант у Лисенка, вып. 2, № 5)[5].

Под № 465(316) находится вариант напева песни о нападении турок на Ведмедивку, слышанный мною в том же году во время поездки на пароходе по Днепру. Один пасажир пел эту песню, а также старую чумацкую песню № 461(322), негромко, "про себя", и с удовольствием по моей просьбе повторил напевы для записи. Это был старый человек, не крестьянин, очень добродушный, постоянно улыбающийся, говорил только по-украински, жил постоянно в селе Хрещатике Черкасского района не очень далеко от чигиринской Ведмедивки. Песню № 465(316) он усвоил в селе Головковке Чигиринского района, а песню № 461(316) — в Хрещатике. На экземпляре сборника, служащем мне для дополнений, имеются позднейшие, сделанные по памяти, пометки об изменениях темпа в исполнении песни № 461(322)[113]. Воспроизвожу запись с этими пометками и с исправлением в обозначениях размера 5-го такта [см.].

Пометки об изменениях темпа не продолжены до конца записи, но из этого не следует, что далее изменений не было. Исполнение вообще было ритмически свободное. Если бы была возможна вторичная запись от того же старого человека, выяснилось бы, имели ли художественное значение паузы, отмеченные мною в 3-м такте, или они произошли от вполне понятного волнения в начале исполнения для записи.

Текст находится в сборнике чумацких песен Рудченка[6], 1874 г., на с. 105. Напев из моего сборника перепечатан в сборнике Дм. Ревуцкого "Золоті ключі".

В 1902 году знаменитый в свое время артист драмы Микола Тобилевич (сценическая фамилия — Садовский) предложил мне записать с его исполнения две песни — по-видимому, наиболее им любимые, — бытовавшие на его родине в селе, которое он назвал Карловкою Елисаветградского уезда. Ныне это — село Крупське Кировоградского района.

[5] *Лисенко М.* Збірник українських пісень. — Лейпциг, 1869. — Вип. 2. — *Упоряд.*
[6] *Рудченко И. Я.* Чумацкие народные песни. — К., 1874. — *Упоряд.*

В 3-м выпуске сборника А. Конощенка, изданном в 1906 году, находятся те же песни с обозначением местности "Шмітова Карлівка Єли[саветського] пов., Херсонської г[губернії]" (№№ 31 и 33). С чьего исполнения они были записаны там, не объяснено, но не может быть сомнения в том, что пел тот же Микола Тобилевич. О нем и особирателе Андрее Грабенке (псевдоним "Конощенко") – в моей работе "Фольклористична спадщина М. Лисенка"[7], с. 31 и 17. Пение М. Тобилевича отличалось высокой художественностью.

Приготовляя свой сборник, я знал изданные записи Конощенка и, сравнив с ними свои, решил не публиковать свою запись напева песни, которая у Грабенка [Конощенка] помещена под № 31. Запись же напева баллады о Лимерівне[8] включил в свой сборник {№ 732(438)} ради некоторых деталей, какими она отличается от записи Грабенка (№ 33 его сборника, вып. 3).

---

[7] Збірник історико-філологічного відділу УАН. – К., 1930. – Т. 1. Передрук: *Квітка К. В.* Вибрані статті. – К., 1986. – Ч. 2. – *Упоряд.*

[8] Ім'я "Лимерівна" у місцевому відмінку Квітка транскрибував українською мовою, а закінчення (на "е") – певно, російською. Це цікавий казус білінгвістичного мислення (як, до речі, і відмінювання українських прізвищ з закінченнями на "-ко" у тексті "Коментаря", деяких слів і власних назв). –*Упоряд.*

16. Черниговская область

О записи, произведенной в 1896 году в местечке Мена прежнего Сосницкого уезда была речь в начале настоящего труда.

Напев весенней игровой песни № 52(59) [см.], и напев свадебной песни № 147(104) [см.] я записал (не помню, в котором году) с голоса мещанки города Козельца, родившейся в 1864 году. Напевы она усвоила в родном городе, когда "гуляла" с девушками своей возрастной группы. В тексте обращает на себя внимание великорусское влияние в словах "йдёш" и "нет дома никаво". Следует объяснить, что хотя женщина, с голоса которой записана песня, приблизительно с 1890 года жила в Киеве в окружении, где говорили по-русски, и читала много русских книг[9], – сама говорила на украинском языке, и, в частности, всегда произносила "идэш", а не "идёш", и "нема никого". Из этого следует, что в 1880-х годах в Козельце девушки, с которыми она пела данную песню, вообще произносили "идёш" – собственно, в песне.

Напев № 740(475) [см.] на слова уроженца и жителя Черниговщины поэта Виктора Забилы († 1869) записан мною в Одессе в 1902–1907 г. (точно не помню, так как в те годы несколько раз был в Одессе) с голоса девушки со средним образованием, происходившей из интеллигентной семьи. Напев этот бытовал в конце XIX века на ее родине в б. Остерском уезде Черниговской губернии. Назвать точно пункт девушка отказалась, утверждая, что эти напевы были распространены вообще в уезде. Затруднение ее становится понятным, если принять во внимание, что в среде сельской интеллигенции, где имели обращение эти песни, знакомство, встречи и семейные связи происходят на более широкой территории, чем в крестьянском быту. Иные напевы к тому же стихотворению находятся в сб. 1922 г. под № 739(738) и в сборнике П. Демуцкого, II, [Народні українські пісні в Київщині"], № 192. Напомню, что две песни на слова Забилы были сочинены Глинкой [114].

Та же девушка исполнила для записи мелодию № 560(476) [см.]. К этой мелодии относятся те же сведения, что и к предыдущей, за исключением связанных с авторством Забилы.

---

[9] Писать она совсем не умела.

Запись детской шуточной колядки из села Прохори [укр.] бывш. Борзенского уезда, ныне Комаровского района Черниговской области {№ 293(689)} [см.] принадлежат к числу тех немногих, в отношении которых в моей памяти не сохранилось точного представления о личности исполнителя и обстановке работы. Впрочем, по соображению обстоятельств я уверен, что исполнитель был из числа моих слушателей, – или на дирижерских курсах, устроенных в Киеве в конце 1917 года, или на дирижерском отделении Высшего музыкально-драматического института имени Лисенка – в 1921 году. И там, и там я записывал нужные мне образцы от молодых людей крестьянского происхождения, которые пели то, что усвоили в родных селах.

Несмотря на слова "щедрівці конець", можно предполагать, что это – колядка (вариант текста помещен в "Этнографических материалах" Б. Гринченка на с. 36, № 51 среди колядок). В некоторых северных украинских районах слово "колядка" вовсе не было употребительно, и песни, исполнявшиеся с 25 декабря [старого стиля], назывались щедровками.

В мои студенческие годы в Киев приезжала вдова Пантелеймона Кулиша – писательница, известная под литературным именем "Ганна Барвинок". Узнав об этом, я посетил ее в гостинице в надежде получить сведения по вопросам, связанным с фольклористической деятельностью Кулиша. Она приняла меня очень радушно и не жалела времени на беседу, поделилась многими воспоминаниями, которых я, не будучи литературоведом, не зафиксировал письменно и не хранил в памяти долго, но прямая цель моего посещения осталась недостигнутой. На мои вопросы Ганна Барвинок не дала ясного ответа и, может быть, никогда не была достаточно осведомлена, чтобы дать такой ответ.

Ее сопровождала родственница, постоянная жительница известного в истории украинской литературы хутора Мотронівка Оленівського сельсовета Березнянского района, немолодая женщина, занимавшаяся хозяйством. Вследствие того, что слишком много времени уже ушло на беседу о вещах, не имевших отношения к изучению народных песен, я не мог использовать возможность воспользоваться этой встречей для ознакомления с песенностью Мотроновки вообще и ограничился частным вопросом к этой женщине, – вопросом, который был для меня в тот момент очередным в моих занятиях. Заинтересовавшись

напевными вставками в народных сказках (см. сборник Ларисы Косач, 1903 г., и переиздание моей записи тех же напевов в сборнике 1817/18 гг.) и обратив внимание на то, что, в отличие от напевных вставок в другие сказки (№№ 223–225), вставка в сказке о котике и петушке (№ 222)[10] не представляет напева в собственном смысле, – я спросил "на удачу", не знает ли жительница села Мотроновки, какую форму имеет там вставка в эту сказку, – и ответом был напев № 324(465) по нумерации сборника 1922 г. Я считал этот напев счастливой находкой.

Летом 1900 года я, находясь в Житомире, познакомился с известным этнографом В. Г. Кравченком. У него гостила его мать, крестьянка, родившаяся в с. Вильшане бывш. Прилуцкого уезда Полтавской губернии, ныне Иваницкого района Черниговской области (в официальном указателе название – во множественном числе – "Вильшаны"). Ей тогда было лет 70. Она спела мне два напева, усвоенные в молодости на родине. Один из них – № 470(372) – принадлежит балладе о Лимеривне [см.]. Другой напев – № 475(373) – принадлежит шуточной песне.

После моей поездки в м. Мену, совершенной в 1896 году, мне не приходилось бывать в Черниговской губернии для собирания песен (с этой целью удалось съездить в Черниговскую область уже после издания сборника – в 1923 году). Таким образом, к тому времени. когда выяснилась возможность издать сборник, у меня оказалось слишком мало черниговского материала. Чтобы пополнить недостаток, я воспользовался обильным источником, который оказался в лице образованной женщины, уроженки Черниговской области, занимавшейся в 1895–1898 годах записью текстов в своих родных местах. Записи ее частично вошли в III том труда Бориса Гринченка "Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних губерниях" (1899). Она очень уверенно исполнила для записи напевы, усвоенные ею в с. Рожновке б. Борзенского уезда, ныне – Ичнянского района. Работа с ней происходила в 1921 году во время печатания сборника, и материал вставлялся в сборник небольшими группами по мере записи.

[10] Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив К. Квітка. – К., 1917–1918. – Ч. 1–2. *Упоряд.*

В тексте свадебной песни № 143(663) из села Рожновки оказались следующие ничтожные отличия от текста, записанного от крестьянок в 1896 году упоминаемой собирательницей и напечатанного в “Этнографических материалах” Б. Гринченка, с. 465, № 907:

1898 ª	1921 ª
æŒ Ł ° æŁ Ł ŧŒ	æŒ Ł ° æ Ł ŧŒ

Текст свадебной песни № 665, оттуда же, напечатан в “Этнографических материалах” Б. Гринченка полнее – с продолжением, состоящем в повторении с изменениями – вместо “батенько” –“матінка”, затем – “братічок”, затем – “сестричка”, наконец, имя молодого, после чего

Устану, устану
ще й привітаю,
голівоньку ізведу
і ручки іздійму.

В первом стихе слово “віно” (вено) там сначала с знаком ударения на первом слоге, затем на втором слоге. Ударение на первом слоге излишне, так как это – обычное речевое ударение в слове “віно”, и в напеве это ударение не усиливается; наоборот, громкостное отношение изменяетсящ в сторону ослабления или уничтожения отличия.

В записи колядки № 202(685) такты 3–6 представляют припев.

Полный текст, записанный той же собирательницей в Рожновке в 1895 г., опубликован в “Этнографических материалах” Б. Гринченка, с. 27, № 31 [...][11].

[11] Див. текст в “Українських народних мелодіях”, № 202(685). – *Упоряд.*

Таким образом, в тексте, записанном в 1895 году (к сожалению, не от группы, а с одиночного исполнения[12]), по сравнению с тем, что было мною записано в 1921 году, замечается, во-первых, пропуск – не повторено в припеве слово "рожа"; во-вторых, – употребление формы звательного падежа "рожо" (а не "рожа")[13].

При подготовке сборника к печати я не производил сличения текстов с напечатанными у Б. Гринченка, поэтому не имел в виду указываемых здесь небольших отличий (я их заметил лишь теперь).

Собирательница жила в Рожновке долго, у нее в памяти могло остаться не в точности то, что она записала в 1895–1898 годах, а несколько отличавшееся, слышанное ею там же позже.

При переписывании для издания была сделана в конце мелодии № 290(687) [см.] ошибка в нотах, и в связи с этим неправильно размещены под нотами последние слоги. Моя запись здесь восстановлена.

Отмечу напев чумацкой песни № 576(577) [см.]. В вариации описка: "холить". Правильно "ходить". Вариант мелодии в сб. В. Щепотьева, Полтава, 1915, № 15 (Полтавской области), у А. Степовича в "Ежегоднике Коллегии Павла Галагана", Киев, 1904, № 8, ср. "Южноруські пісні з голосами" Н. Маркевича, К. , 1857, № 45. Тексты у Метлинского, с. 453; у Чубинского, V, с. 1049, № 175, с. 1052, № 178[14].

(Продолжение следует)[115]

[12] Сведения о возрасте исполнительницы – в "Этнографических материалах" [Б. Гринченка], с. 63 внизу.

[13] Вариант текста у Чубинского. – III. – С. 432.

[14] Вихідні дані назв, які не згадувалися на попередніх сторінках "Коментаря": *Щепотьев В.* Народные песни. – Полтава, 1915; *Метлинский А.* Народные южнорусские песни. –К., 1854. – *Упоряд.*

17. Сумская, Полтавская, Харьковская области, Воронежская область РСФСР, Запорожская и Измаильская области, Краснодарский край РСФСР.

Ища случая познакомиться без поездки хоть немного с напевами, бытовавшими на восточном пограничье украинского расселения на территории бывшего Путивльского уезда[15] Курской губернии, я в 1921 году обратился к сотруднику Академии наук УССР П. Н. Попову (ныне руководитель фольклорного отделения Института искусствоведения, фольклора и этнографии Академии). Я знал, что он родился и провел детство где-то в том крае. Он указал мне на живущую в Києве крестьянку села Николаевки этого узда, женщину лет 50, грамотную, но, повидимому, не получившую образования выше начального школьного. Село Николаевка находится на территории нынешней Сумской области. С ее голоса записаны мною напевы №№ 119(647) (купальская песня), 183(667) (свадебная), 225(698) и 287(699) (колядки), 273(697) (щедровка), 736(591) и 737(592) (необрядовые). [...]

В 1903–1905 гг., живя в Тбилиси, я записал напевы №№ 533, 532, 536, 538, 537, 534, 531 (378–384) с исполнения работавшего там в одном из охранных почтовых отделений молодого (лет 25-ти) украинца, родившегося, выросшего и получившего низшее образование в Миргороде. По происхождению он принадлежал к тамошним коренным жителям, из среды земледельцев или из среды ремесленников, ныне не знаю, не помню, спрашивал ли об этом; вероятно, не спрашивал, так как, побывавши в Миргороде, я не получил такого представления, что в миргородских условиях может быть различие в песенном творчестве тех и других. Любовь к родным песням соединялась у него с сильной тоской по родине. Он стремился к возврату на Украину и вскоре после нашего знакомства уехал из Тбилиси.

В нашей беседе, происходившей при записи напевов, обнаружилось, что в сфере народного творчества его чувство к родине узко ограничивалось родным Миргородом: когда я, для

---

[15] Зараз Путивль перебуває у складі новоутвореної у 1939 році Сумської області УРСР. – *Упоряд.*

того, чтобы облегчить ему припоминание того, какие песни ему известны, напевал ему песни, записанные в других местностях, он не обнаруживал к ним никакого интереса, никакого оживления, сухо, даже как-будто с некоторой досадой, ворчливо произнес ослабленным голосом: "Где это такие песни поют?" Вопросительный знак поставлен мною лишь в виде уступки правилу правописания, в действительности же фраза была произнесена не с вопросительной интонацией. Даю место этому воспоминанию, чтобы на конкретном образе подкрепить сообщение: мне много раз приходилось сталкиваться с нетерпимым, раздражительным и пренебрежительным отношением горячих любителей родных песен к напевам, им неизвестным, и [приверженностью] к вариантам напевов, им известных.

Для того, чтобы определить отношение моего знакомого миргородца к "своим" песням, слово "любитель" было бы недостаточным и неподходящим. Он исполнял их как служитель искусства, бережно, сосредоточенно (но без усилия и без ученической старательности), с уважением к ним, отдавался исполнению всем существом, но без преувеличенных оттенков. Общее настроение его исполнения было элегическое, задумчивое, но тягучесть его исполнительскому стилю была чужда. Чувствовалось, что эта элегичность не была обусловлена временным психическим состоянием – тоской по родине, что она была свойственна ему вообще.

Орнаментирование, сравнительно сильно употребленное в напевах №№ 532(379) и 538(381), не было проявлением склонности к виртуозности, оно происходило в соответствии с несомненно искренним чувством.

Здесь я должен сознаться в следующей ошибке, допущенной мною при издании.

В моей записи напева № 532(379) вариации напева в начале 3-го такта были изображены так [см. № 532(379), вариации].

При издании мною, может быть, преднамеренно владела мысль о том, что в записи народной музыки следует избегать знаков упрощения, – предпочтительнее выписывать украшения нотами, и я механически, необдуманно изобразил соответствующее место как...[16]

---

[16] В рукопису тут залишене місце для нотного прикладу, але ноти відсутні. Вірогідно, К. Квітка мав на увазі 3-ю за черговістю варіацію у пісні № 532(379) –

Вскоре после выхода сборника в свет я раскаялся в этом. Припомнив хорошенько слышанные звуки, я сообразил, что такое уточняющее обозначение было неуместным. И что ближе к действительности было бы неточное, условное...[17]

Надеясь найти в Тбилиси еще материал не меньшей ценности, я обратился к знакомому офицеру с просьбой расспросить, не знает ли старинных песен кто-нибудь из "рядовых" воинской части, которой он командует. Через некоторое время офицер пригласил меня в свою квартиру, где меня ожидал уже вызванный им "нижний чин" – мещанин города Анапы, отбывавший воинскую повинность в Тбилиси. Он спел мне напев исторической песни № 729(432), а затем напев старой казацкой песни № 730(433), – вариант, более близкий к элементарной [форме, чем № 533(378)]...[116]

ту, де показано вокалізацію на тридцять других, шістнадцятих і восьмих тривалостях під спільною лігою на склад "-єть-" у слові "питається". – *Упоряд.*

[17] Ноти у рукопису так само відсутні. Можна припустити, що тут мала би бути спрощена (або позначена якоюсь абревіатурою) варіація початку 3-го такту основного нотного тексту мелодії № 532(379): – *Упоряд.*

18. Нотація ритму мелодії “Жалі мої, жалі”

(додаток до розділу
“12. А. Записи от Ивана Франка”)[117].

Під час записів пісень з голосу Івана Франка моє завдання обмежувалось тим, щоб у міру своїх сил дати уявлення про його художній смак. А індивідуальна манера виконання і музично-естетичні оцінки Франка навряд чи занадто відрізнялися від смаків того середовища, до якого він належав, власне, музичною стороною своєї особистості.

Як зразок виконавського стилю Франка проаналізуємо пісню “Жалі мої, жалі”[1].

Цю пісню Франко на 15 років раніше, ніж мені, проспівував для запису М. Лисенкові (це було в Києві). Тодішній запис вміщений (з фортепіанним супроводом) в IV випуску “Збірника українських пісень” М. Лисенка під № 35.

Зіставляю обидва записи[2]:

140-к

Andante non troppo

Лисенко 1886 р.

Жа - лі мо - ї, жа - лі, ве - ли - кі, не ма - лі,

як ма - є - ва ро - са по зе - ле - ній тра - ві.

141-к

Andante
rubato piacere

Квітка 1901 р.

Жа - лі мо - ї, жа - лі, ве - ли - кі, не ма - лі,

1)

Вар. 1)

як ма-йо-ва ро-са по зе-ле - ній тра - ві.

---

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. – К., 1922. – № 612(516).

[2] У нотах поновлено випущені при наборі у 1956 р. темпові й динамічні позначки. Виправлено помилку щодо року запису М. Лисенком пісні (вказано 1866 р., насправді 1886-й). У прикладі № 141-к додано відсутню варіацію, оскільки про неї йдеться в тексті Квітки. – *Упоряд.*

Повний текст пісні, надрукований у збірнику М. Лисенка, відрізняється від відтвореного Ф. Колессою за рукописом Франка тим, що шестискладові рядки з'єднані в дванадцятискладові.

Подаю тут цей текст за публікацією Ф. Колесси:

Жалі мої, жалі
Великі, не малі,
Як майова роса
По зеленій траві.

Як вітер повіє,
То росоньку звіє;
А моє серденько
В тяжкій тузі мліє.

Ой моє серденько
З каменя твердого,
Розпукається ми
З жалю великого.

Червона калино,
Не стій над водою;
Молода дівчино,
Жаль ми за тобою!

Поставлю ти хату
З твердого дерева;
Ой буду я в тебе
Кожного вечера.

Поставлю ти сіни
З сухої дубини;
Ой буду я в тебе
Кожної години.

Я познайомився з працями М. Лисенка в 1896 р. і, слухаючи Франка в 1901 р., звичайно, згадав, що пісня "Жалі мої, жалі" є в збірнику Лисенка, однак не уявляв запис видатного композитора настільки ясним, щоб бути під його впливом під час своєї роботи. Таким чином, можна констатувати, що Франко, відтворюючи мелодію через 15 років, зберіг ту саму мелодійну лінію.

У запису М. Лисенка (5-й такт) немає ноти *фа-дієз,* яка є в моєму записі (3-й такт) між *соль* і *мі*. Ця маленька відміна не має значення. Щодо схопленої мною варіації, – відсутність її в запису М. Лисенка не свідчить про те, що в 1886 р. Франко виконав мелодію без цієї або без інших варіацій мелодії.

Щождо ритму між обома записами виявляється істотна різниця.

На перший погляд може здатися тотожним запис останньої музичної фрази, з'єднаної з піввіршем "по зеленій траві" (два останні такти). Насправді, навіть у цих межах немає тотожності обох записів, бо позначення *rubato* в моєму запису відноситься до всієї мелодії – сягає і на фразу, про яку йде мова. У запису ж Лисенка немає вказівки на ритмічну вільність виконання, і на підставі його запису чітко додержується з самого початку скла-

дочислова форма 142-к ♪♪♩♩ | ♩𝅗𝅥, яка підтверджується кількома іншими західноукраїнськими мелодіями[3] (більш ясно, ніж тут, вона виявляється в мелодії, записаній тоді ж М. Лисенком з голосу Франка і вміщеній в томі IV "Збірника" під номером 26).

Крім того, у деяких мелодіях вона витримується лише в першому періоді. Те, що я чув у 1901 р., дозволяло підвести під цю форму лише останню фразу (і то при неодмінному припущенні, що читаючий мій запис пам'ятає до кінця про позначення *rubato*).

У моєму запису відображене здобуте мною враження акцентуації. На початковому звуку *сі* я не чув навіть другорядного акценту, який можна припускати, читаючи запис М. Лисенка і зважаючи на шкільне вчення про такт. Зауважимо, між іншим, що мовний наголос ("жалі́") припадає на цей склад лише в першій строфі. Акцентування третього звука *ре* було для мене безперечним, п'ятий звук *мі* – у моєму записі виявляється неакцентованим, незважаючи на те, що у фразі він є найвищим і майже в усіх строфах з'єднується з наголошеними голосівками[4].

Виконання, вільне від принципу кратності довгостей і однорідного їх співвідношення в усіх строфах і в усіх випадках виконання пісні, заслуговує поглибленого і різнобічного вивчення, при якому повинні бути проведені численні спостереження. Як одну з спеціальних тем можна намітити питання про розхитування стійких типових ритмічних форм іншими, також стійкими типовими ритмічними формами.

Це питання виникає в даному разі тому, що Франко, виконуючи в 1901 р. мелодію "Жалі мої, жалі", відхилився від зафіксованої в 1886 р. в його ж виконанні складочислової форми 143-к ♪♪♩♩ | ♩𝅗𝅥 і наблизився до складочислової форми 144-к ♪♪♪♪♪♩.

---

[3] *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень. – С. 137 [друге вид: *Колесса Ф.* Музикознавчі праці. – С. 138. – *Упоряд.*]; *Роздольський Й. Людкевич С.* Галицько-руські народні мелодії. – №№ 263, 271, 272.

[4] При слуханні співу не можна виділити з відношень гучності звуків мовні наголоси. При неподільній оцінці гучності мені, певно, чулося "жа́лі" (5-й і 6-й склади, з'єднувані з *мі-ре*) всупереч мовному наголосу "жа́лі ", всупереч тому, що майже у всіх дальших строфах відповідний п'ятий склад першого вірша є наголошеним ("пові́є", "кали́но", "ха́ту", "сі́ни", слово "се́рденько", що має четвертий, п'ятий і шостий склади першого вірша третьої строфи, під час співання звичайно теж одержує наголос "серде́нько", замість "се́рденько").

Існування такої форми у прикарпатських народних піснях зафіксоване у виданому в 1906 р. першому томі збірника Роздольського-Людкевича №№ 252-259. Зразки:

145-к

№ 252 Чер-во-на ка-ли-но

№ 253 Ї - де жол-няр, ї - де

№ 256 Ги - ну, ма - ти, ги - ну

№ 258 В до-ли - ну, в до-ли - ну

Коли б подібні зразки були мені відомі в 1901 р., я, можливо, зобразив би початок мелодії так:

146-к

rubato meno mosso 3

Rubato означає і зміну темпу в окремих відрізках мелодії, і фактичну неоднаковість довгостей, зображуваних нотами, форма яких вказує на однакову довгість. Але відступи від показаних моїм записом норм були не такі, що наближалися б до ритмічного рисунку, вказаного записом М. Лисенка.

У моєму запису знак поступового посилення доведено лише до третьої ноти [118] *ре*, в той же час як у запису М. Лисенка він сягає до дальшого звука *до-дієз.* В цьому пункті я не можу підтвердити запис М. Лисенка і припускаю тут помилку у виданні збірника М. Лисенка, можливо, помилку гравера, яку технічно важко було виправити.

У запису Лисенка *до*, яким починається п'ятий такт, відмічено знаком акценту, який можна розуміти як вказівку на *особливе* посилення інтенсивності, бо *певне* посилення припускається взагалі на першій долі кожного такту, якщо в запису додержано тактового принципу, якщо в ньому вертикальні риски вживаються як тактові, що вказують на акцентування звука, зображеного нотою, перед якою поставлена риска. Однак, можливо, знак > був поставлений Лисенком на початку такту для

того, щоб виконавець не підкреслював занадто акценту на другій долі. Оскільки всі три звуки, що припадають на першу долю, обвивають звук *сі*, що припадає на другу долю, М. Лисенко міг передбачити, що виконавці надаватимуть найбільшої ваги цьому звуку *сі*.

Хоч виконання, яке я тепер зважуюсь описувати, досі ще живе в моїй пам'яті, не можу знайти відповіді на запитання, який звук мав більшу вагу – звук *до* (в першій долі) чи *сі* (у другій долі).

Акцентування у співах Франка взагалі було дуже помірковане. Коли б я вжив знак акценту на першій долі для позначення особливого посилення, то зробив би це не в тому місці, де вдався до цього М. Лисенко, а на початку другого такту по моєму запису (що відповідає початку третього такту у запису Лисенка), бо звук *мі*, будучи найвищим у звукоряді мелодії, разом з тим саме в цьому пункті (але не в ранішій його появі) відзначався найбільшою інтенсивністю, до того ж і довгість його була збільшена за рахунок наступного звука *ре*.

Другий такт у моєму запису узгоджується з шкільною теоретичною концепцією чотиридольного такту, оскільки другий за гучністю акцент чувся тут на третій долі (на звук *сі* при другій його появі в цьому такті). Динамічне відношення "ма>лі" лишається в моїй пам'яті як безперечне, в той час як динамічне відношення двох останніх музичних звуків першої фрази, з'єднаних з словом "жалі", визначалося мною, як "жа<лі". Як було вже сказано, відношення "жа>лі" не узгоджується з мовним наголосом "жалі́" і з мовними наголосами у відповідних пунктах дальших строф. Відношення "ма>лі" не узгоджується з мовним наголосом "малі́"[5], але узгоджується з положенням мовних наголосів у відповідних пунктах дальших строф ("зві́є", "твердо́го", "водо́ю", "дуби́ни", виняток у п'ятій строфі – "дерева́").

Виділення останніх трьох звуків мелодії, що з'єднуються в першій строфі із словом "траві", в окремий тридольний такт підказує акцент на *сі*, динамічне відношення "тра́ві"[6].

---

[5] В українській мові – наголоси "мали́й", "мала́", "мале́", множина "малі́" на відміну від великоруських – "малый", "ма́лая", "ма́лое", множина "ма́лые".

[6] Наголос на першому складові слова "тра́ві" було пропущено, але про наявність саме такого ненормативного наголошення (на звукові *сі*) йдеться у Кві-

Однак таке динамічне відношення в дійсності не було мною, певно, помічене. На звук *соль* у складі "ві" ледве був відчутний часовий акцент, підкріплений мовним наголосом ("траві́", правда, у дальших строфах не зустрічається наголосу на останньому складі рядка). Але відносна значимість звука *сі*, перед яким поставлена тактова риска, обумовлюється його висотним положенням. Тактове позначення останньої музичної фрази, що з'єднується з останнім віршем строфи, відображає не процес порівняння, – цим позначенням лише відбито усвідомлення генетично основної форми [147-к] ♪♪♩♩ | ♩𝅗𝅥, яка неподільно панує в запису Лисенка. Коли немає чітко усвідомлених і переконливих підстав для відхилення від форми, яка, безперечно, є основною, то не лишається нічого іншого, як дотримуватися її в запису. Своєрідність у запису ніколи не повинна бути самоціллю.

Отже, мій запис останньої музичної фрази, що укладається в останні два такти (останній рядок), збігається з записом М. Лисенка, а в попередньому такті відмінність його полягає загалом у нотному позначенні складових часів більш короткими довгостями і в укрупненні тактів. Перші три рядки в запису Лисенка укладені в 18 четвертних вартостей, поділених на три такти. При рівності по довжині четвертої фрази (четвертого рядка) в обох записах ця відмінність може підказати таке уявлення про течію мелодії у виконанні Франка в 1901 р., що лише в останніх двох тактах встановлювався той характер руху, який перебував у свідомості співака як норма для даної пісні, але не виявився зразу через збуджений стан[7].

Чому в запису Лисенка немає позначення *rubato* і чи можна вважати мій запис більш точним на тій підставі, що я не тільки дав це позначення, але навіть зробив у більшій частині запису спробу дати приблизне уявлення про те, як саме виявляється ритмічна вільність, з допомогою позначення самих довгостей, що відхиляються від нормальних, – від довгостей, в яких дана ритмічна форма пісні?

тки в тексті. Без постановки цього акценту (словесного наголосу) стає незрозумілим повторення слова "траві" в кінці речення. – *Упоряд.*

[7] Насправді виконання перших трьох фраз не мало характеру тієї схвильованості, яка виражається в порівняно швидкому темпі. Навпаки, з перших же звуків пісні відчувався роздум, як основний стан співаючого, а в заключній двотактовій фразі він ніби впадав в ще більший роздум, і рух у цій фразі зда-

Цілком можливо, що в 1886 р. Франко, наспівуючи пісню Лисенкові, ритмізував не так вільно, і ні для чого було вживати невизначений темп *rubato*.

Припустимо, однак, що Франко і тоді робив не менш значні ритмічні відхилення, ніж ті, які я намагався передати своїм записом у 1901 р.[8]

Для того, щоб все-таки подати мелодію з самого початку по ритмічній формі [148-к] 3/4 ♪ ♪ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 без позначення *rubato*, могла бути така підстава.

Коли композитор позначає *rubato*, то при цьому викладає твір по тій ритмічній формі, яку мислить як нормальну; він не визначає і не зображує нотами саме тих довгостей, які хоче написати для виконавців замість тих, в послідовності яких складається ритмічна схема.

Точне позначення знаками нотного письма саме тих довгостей, в яких автор подає кожне відхилення, сукупність яких позначається терміном *rubato*, неможливо. Але композитор має надію, що бажане для нього виконання і приблизна міра відхилення, їх послідовність, напрям кожного з них в бік здовження або скорочення – поширюється в практиці з джерела, яким є авторське виконання або виконання близьких до нього майстрів. Коли ж композитор щиро відмовляється повністю від інструктування і готовий до того, що будуть виникати і суперничати інші способи виконання, він все-таки гадає, що ці способи не суперечитимуть його задумові, принаймні не будуть занадто далеко виходити за межі звичайностей, поширених у середовищі, в якому виховалися, живуть і творять і він сам, і ті виконавці, які виконуватимуть по-своєму.

Проте дуже значна невідповідність нерідко виявляється і в однорідному середовищі. Бувають випадки, коли в одному і тому ж центрі музичної культури індивідуальне *rubato* кваліфікованого виконавця оцінюється слухачами, що також стоять на високому рівні музичної освіти, як надзвичайно перебільшене.

вався уповільненим порівняно з тим, який сприймався у попередніх фразах як характерний для даної пісні в цілому.

[8] Припустимо ще, що моє уявлення про те, який ступінь ритмічної сваволі кваліфікується як *rubato* і які ритмічні відтінки, що допускаються в порядку художнього виконання, не вважаються такими, що виходять за межі норми, збігалося з уявленням Лисенка.

Один і той же музикант може на різних етапах життя мати різні уявлення про межу між звичайними ритмічними відтінками і *rubato.* К. Н. Ігумнов[9] у 1946 р. охарактеризував період своєї виконавської діяльності 1917–1930 рр., між іншим, виразом "зловживання *rubato*". Навряд чи він хотів цим сказати, що тоді свідомо зловживав; можливо, для нього змінилась межа, про яку йде мова, і він став розцінювати як зловживання те, що раніше не приймав за це[10].

Різноманітність практики сягає і на допустиму міру відхилень і на їх місце, і на напрям, інакше кажучи, на питання, де саме і до якої міри прискорювати, де і до якої міри уповільнювати.

Коли справа йде про тлумачення позначення при виконанні народної пісні, що співалася в середовищі, музичні навики якого невідомі читаючому нотний запис, то утруднення тут найбільше. Міг же Лисенко вирішити, що краще пустити мелодію в оборот в основній, ритмічно простій формі, ніж надати змогу тому, хто читатиме нотний запис, змінювати його на особистий смак або домислювати те, як саме вона могла ритмічно змінюватися прикарпатськими українцями, з якими він не зустрічався або, якщо і зустрічався, то не опанував їхньої музики.

М. Лисенко, звичайно, не випускав з уваги того, на що я тоді не зважив: як уже відзначалось тут, при позначенні *rubato* прийнято обмежуватися цією мовною вказівкою, не пробують точніше зобразити знаками нотного письма заохочувану і навіть продиктовану цим терміном ритмічну сваволю, подати хоча б один рекомендований спосіб з багатьох способів, як можна зобразити знаками нотного письма[11] [виконання *rubato*]. Якщо ускладнити графічне зображення ритму подібно тому, як це

---

[9] Ігумнов Костянтин Миколайович. Перекладач, мабуть, за російським оригіналом К. Квітки залишив К. Н. Ігумнов ("Николаевич"). – *Упоряд.*

[10] *Игумнов К. Н.* Мои исполнительские и педагогические принципы / Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 71. Якщо в книзі Ю. Кремльова про Шопена ("Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества". – Москва –Ленинград.– С. 204) точно викладена настанова Шопена про виконання *rubato,* то формулу "ліва рука повинна бути капельмейстером, що відзначає ритм", можна розуміти не так, що Шопен залишав занадто вузькі межі для *rubato,* а так, що ліва рука регулює ритм все-таки вільно.

[11] В мазурці Шопена, ор. 6, № 2. Тема



149-к

зробив я, і разом з тим приписати *rubato*, то цей ускладнений рисунок буде взятий за норму, і виконавці здійснюватимуть своє право на свавільне відхилення, виходячи, або, як кажуть, "відштовхуючись" не від дійсної (генетичної) норми, а від цього ускладненого рисунка, в результаті чого може виникнути щось зовсім не схоже на дійсність, яку автор або збирач намагалися зобразити нотним письмом, щось чуже історично прийнятим стилістичним прийомам виконання, зокрема виконання народних пісень у самому побуті.

До цього моменту для обговорення питання про *rubato* я обмежувався тими матеріалами, які зустрічаються у композиторській музиці і літературі про неї. В етномузикознавчій галузі значний поштовх для розробки цього питання був даний Бела Бартоком у книзі "Угорські народні мелодії", виданій німецькою мовою в 1924 р. (тобто після того, як я розв'язав питання редагування записів народних мелодій у зв'язку з виданням збірника ["Українські народні мелодії"]; англійське видання книги Барток з'явилося в 1931 р.).

Бела Барток розрізняв три історичні стадії розвитку ритму: 1) елементарне *tempo giusto,* 2) *parlando rubato* і 3) ускладнене *tempo giusto.* Вираз *tempo giusto* він вживав виключно у новому значенні, яке сам йому надав, – у значенні "точний", "строгий" ритм. Він не окреслив свою теорію етнічними межами, отже, визначив її як універсальну.

Книга складається з систематизуючого дослідження, дуже великого, незважаючи на крайню стислість викладу, і запису 320 угорських народних пісень.

Знаменно, що в той час, як в дослідженні Бела Бартока дуже часто вживається термін *parlando rubato,* серед визначень, що супроводять першу з 320 мелодій, цей складний термін не вжитий жодного разу, – там фігурують поперемінно лише два терміни – *parlando* і *tempo giusto.* Можна припустити, що в той час, коли Бела Барток редагував записи мелодій для видання, він переглянув питання про застосування терміну *rubato* до

пізніше, коли відтворюється з позначенням rubato, представлена в ритмічно спрощеному схематизованому вигляді:



150-к

записів народних пісень. Чи не взяли перевагу ті самі сумніви, які виникли у мене і були тут викладені?

Позначення *rubato* свідчить про якусь норму, яка порушується.

У записах Бела Бартока не завжди зрозуміла та певна ритмічна форма, відхилення від якої виправдувалися б висловом *rubato* в основному значенні, яке має цей вираз в італійській мові.

Взагалі не для будь-якої мелодії, що виконується у вільному темпі, ми можемо уявити собі вихідну ритмічну форму в точному ритмі, і не доведено, що така форма в усіх випадках повинна була існувати, повинна бути попереду.

Але це зауваження належить до узагальнень, до історичної теорії. В праці такого роду, як ця, повинні розглядатися насамперед зусилля інших збирачів, спрямовані на якомога більш точну і теоретично осмислену фіксацію творів народної творчості. З цієї точки зору констатуємо, що певна кількість записів Бела Бартока (наприклад, №№ 4, 12, 21) являють старанні, очевидно, спроби якнайбільш наближеної фіксації вільного ритму, – спроби, вивчення яких корисне для збагачення власного досвіду в тій справі, – але в той же час інші записи з таким самим позначенням *parlando* (в теоретичному дослідженні Бартока, що відноситься до стилю *parlando rubato*), не являють зусиль у тому ж напрямі, не конкретизують цього позначення, не мають вказівок на те, які відхилення відбуваються в окремих випадках від нормальної довгості, позначеної восьмими, четвертними та іншими нотами. Таким чином, не дотримується єдність принципу, – в таких записах (а їх більшість), показуються лише *норми*, і тому, хто їх вивчає, дається вибір намічати відхилення силою своєї уяви.

Що ж до записів, які мають значну кількість позначень відхилення дійсної довгості від норми, що показується нотним знаком, лишається неясним, наскільки стійке саме те співвідношення довгостей, яке представлене у нотному зображенні; чи проявляється воно в такій самій послідовності при відтворенні мелодії в інший час чи хоч би при виконання дальших строф пісні?

У праці Бела Бартока кожна мелодія представлена без варіантів у межах лише однієї строфи. Нотація фонографічного запису в такому відрізку пісні дає, порівняно з безпосереднім записом [на слух], менше певності в тому, що схоплено щось бі-

льш-менш постійне, бо для безпосереднього запису мелодію слухають звичайно не один раз, а фонографується вона найчастіше один раз, причому може бути відтворене яке-небудь випадкове, нетипове, нехарактерне відхилення.

Питання, поставлене тут з приводу розглянутого запису № 612(516) і в праці Бела Бартока, не розв'язане.

Було б неможливо скласти для багатьох записів, що ввійшли у збірник 1922 р., такий самий докладний коментар, який запропоновано тут з приводу запису № 612(516), але певна кількість подібних спроб, на мою думку, потрібна. Ці повідомлення і міркування, мабуть, можна було б викласти коротше, однак коментар мав бути досить докладним для того, щоб виправдати опублікування мого запису, що не співпадає щодо ритму з записом Лисенка. Необхідно було обміркувати загальне питання нотування, з яким зв'язується ця розбіжність.

Климент Квитка

Объяснения, поправки и самокритические замечания к работам К.В.Квитки, напечатанным в 1902–1931 годах

Квітка К. Українські народні мелодії / Українське наукове товариство в Київі. Етнографичний збірник. – К., 1922. – Т. II.

Этот сборник по сравнению с предыдущим[1] представляет очень большой шаг вперед в отношении серьезности научной обработки, однако в нем заключаются крупнейшие недостатки, которые я осознал лишь впоследствии:

1. Решив не помещать текстов песен, я правильно рассчитал, что бумагу, которую удалось получить для издания, нужно использовать именно для напечатания мелодий, ибо текстов украинских песен уже напечатано огромное количество и, конечно, все записанные мною представляют собою варианты уже опубликованных раньше. Это так, но, с другой стороны, мелодии без песенного текста представляют явно неполный объект исследования, недостаточный даже для чисто формального анализа. Если бы культурные учреждения и единицы, для которых предназначался сборник, были насыщены экземплярами изданий, содержащих тексты укр[аинских] нар[одных] песен, понятое много раньше могло бы быть оправдано, но и то не как совершенное, а вынужденное обстоятельствами, притом не только при обстоятельствах, имевших место в 1920–1922 [годах]. Но сборник вообще был бы недопустимой расточительностью в отношении труда наборщиков и в отношении бумаги – [давать] каждый раз полные варианты текстов, когда нужно опубликовать мелодии или варианты уже напечатанных мелодий.

Было бы разумным разрешением вопроса печатать лишь часть текста, необходимую для уяснения формы песен, как это я сделал и в рассматриваемом издании (в случаях, когда мелодия [варьировалась] во всех строфах, я печатал полный текст). Но указать к каждой песне тот из напечатанных вариантов пес-

[1] Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка. – К., 1917. – Ч. 1; К., 1918. – Ч. 2.

ни, который наиболее близок к варианту, с которым была соединена печатаемая вновь мелодия, который по необходимости остался в рукописи без опубликования. Но в действительности экземпляры изданий, в которых содержались тексты песен, хотя и были весьма многочислненны, в настоящее время (и в свое время после появления) потом [сохранились] частью в том [месте], где ими в сущности не интересовались [...]. Кроме того, [открывались] новые пункты и центры культуры в местах, где не было и нет ни одного экземпляра прежних фольклористических изданий. Если принять это во внимание, то следует признать, что издание осуществлено в неудачный период, что лучше было бы использовать отпущенное количество бумаги таким образом, чтобы выпустить в свет сборник мелодий, но с полными текстами, оставив остальные в рукописи.

Признаюсь, что, издавая *все* мелодии, я был охвачен стремлением сохранить от погибели мои записи в гораздо большей степени, чем стремлением подготовить книгу для общего научного ознакомления с укр[аинским] песнетворчеством. Цель собственно сохранения материала могла быть достигнута с гораздо меньшими затратами моего времени и государственных средств, если бы просто записать [от руки] 3 книги-сборника и поместить их в архивах или библиотеках различных научных учреждений в различных городах. Но мне тогда, в 1920 году, во время еще не законченной гражданской войны, казалось, что нужно размножить сборник в очень большом количестве экземпляров, чтобы [быть] уверенным, что хоть несколько из них уцелеет в таких местах, где они действительно нужны.

Полные тексты в рукописном виде сохраняются в настоящий момент на руках сотрудника Украинской Академии наук В. Харькова, однако это главным образом тексты песен, записанных мною еще в XIX столетии. Позже я обыкновенно даже не записывал их, главным образом потому что время певцов и их настроение петь для записи были ограничены (петь для записи было очень скучно), и я предпочитал пользоваться моментом для того, чтобы записать больше мелодий, хотя бы без текстов. Однако содержание песен в общем я запоминал, и в рукописи у меня есть указатель напечатанных вариантов из печатных сборников (хранитель тот же), по которым изучающий может составить понятие об этом содержании.

2. Второй крупный недостаток сборника – тот, что в нем указаны лишь имена лиц, от которых произведены записи, но не указаны их биографии, имущественное положение, степень образования и т. д. Я не могу оправдаться тем, что издательство категорически потребовало, чтобы предисловие занимало не более 12 страниц. Я должен признаться, что и в изготовленном обширном предисловии, которое писалось по требованию издателя, заключались пояснения о родах песен, анализы их мелодического и ритмического строения и т. д., но не сведения о певцах. В предисловии к своим материалам для укр[аинского] фольклора А. [Маслов] оправдывал то, что он даже не назвал имен певцов [с] тем соображением, что одно имя ничего не дает, нужна обстоятельная биография. Да нужна, [но] А. Маслов сделал из этого неправильный вывод. У меня тогда, в 1920–1922 годах, [не сложилось] сознание этого. Но потом оно появилось, но не было времени, чтобы пополнить, исправить упущенное, насколько возможно, по памяти (во времена самого записывания я ведь и не расспрашивал певцов), и лишь в 1932 году я это сделал. Рукопись хранится там же.

3. Третий недостаток – мелодии некоторых песен представлены неполно, поскольку изображен лишь один голос песни, которая в действительности исполняется двух- или даже трехголосно. Конечно, это признание не от пренебрежения к многоголосной форме, а вследствие невозможности выслушать песню в многоголосном исполнении по обстоятельствам, при которых производилось собирание материала. Эти обстоятельства, а также и мое отношение к многоголосному народному пению, в общем выясненное в моем докладе "М. Лисенко как собиратель нар[одных] песен", написанном в 1923 году, – то что сказано о Лысенко, относится в этом вопросе и ко мне.

Относительно мелизмов. У меня был принцип употреблять записи [не сокращенно], а выписывать их нотами, переписывая мелодии для издания. Я принял этот принцип также к старым записям, в которых [пользовался] знаком ~. Конечно, и другие записыватели злоупотребляли этим знаком, ставя его не только в тех случаях, когда ясно можно прослушать те тоны, которые [обычно] обозначают знаком ~, но и в тех случаях, когда слышалось лишь дрожание голоса, нерасчлененные или не вполне расчлененные [тоны]. Выписавши нотами эти дрожания, напр[и-

мер], в передаче ˜ я не достиг большой точности по сравнению с знаком ˜, который у меня стоял в самой записи, а внес субъективно-теоретический момент в [нотацию]. Позже встала бы потребность взять знак, [имея] дело с одним голосом многоголосной песни – это, конечно, относится к болем ранним записям. Этот недостаток весьма крупный, однако нельзя из-за этого недостатка отрицать всякое значение всего сборника в целом, как это, по-видимому, делает московський композитор П. Сеница. Во-первых, есть песни одноголосные по самой своей функции, таковы колыбельные. Но к тому же, есть и такие, которые стилистически не допускают многоголосия, некоторые же даже унисонного исполнения [хором] – таковы, напр[имер], песни, напечатанные в моем сборнике под №№ 200–[202].

Во-вторых, многоголосие вовсе не есть такая [существенная] особенность укр[аинского] пения, как это представляется П. Сенице, и не только ему одному. Оно становится все менее распространенным способом по мере ретроспективного углубления в [прошлое] и по мере географического направления исследования на Запад, к тому же ряд песен имеет в этом вопросе большое значение. Еще в 1931 году в Лугинском районе на Волынском Полесье я застал [типично] одноголосные за исполнением песни, [которые] назывались там "хлопскими", хотя исполнялись лишь хором девушек [...]. Эти образцы указывают, какую форму [придают] песне, когда хотят петь, а нет с кем [многоголосно]. Эта форма не обязательно должна в точности соответствовать одному голосу многоголосной песни; это может быть такая [унисонная] форма, созданная специально для случаев одноголосного исполнения. Если бы вообще не было принято исполнять эти песни solo, это хотя бы раз на моей практике [сказалось] в том, что певец отказывался бы петь или ссылался бы на отсутствие [партнеров], чтобы оправдать несовершенность исполнения (так, по словам М. Гайдая, [певцы] постоянно выражали досаду, когда приходилось петь solo для записи при отсутствии басового голоса, хотя этот басовый голос лишь давал [одно]образное убогое сопровождение). Между тем мне за всю многолетнюю собирательскую работу лишь один раз пришлось услышать *пояснение,* что исполняется собственно лишь один голос многоголосного произведения, – объяснение, исходившее от самого певца по его же

инициативе. Из этого следует, что сольное пение песни, даже из числа тех, которые обычно исполняются многоголосно, отнюдь не представляют собою редкого исключительно способа, лишенного по сознанию певцов всякого художественного смысла, и потому не [исключает] фиксации с научной целью. Моя вина заключается в том, 1) что я не выяснил, по крайней мере, расспросом певца в тех случаях, когда можно было припомнить, что в [бытовой] обстановке песня исполняется с разделением на [голоса] – действительно ли многоголосная форма существует и является обычной и основной, и 2) что в тех случаях, когда [...] многоголосная форма является действительно основной [и существенной] в песне, записанной и опубликованной лишь в одноголосной форме, я не отметил это в издании.

В настоящее время я могу, напр[имер], на основании общего характера напечатанного голоса, сообщить без сомнений, что мел[одии] №№ [203–257] рассматриваемого сборника представляют одноголосное исполнение песни, и что [...] мел[одия] № [не указан] не напоминает об этом; был ли разговор об этом вопросе с исполнителем [какого-либо] из указанных здесь №№, не припоминаю. [...][2]

(1935 г.) *Подав В. Іваненко*

[2] Оригінал зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. – Ф. 1111.

Нотатки упорядника

В "Объяснениях..." К. Квітка обговорює кілька проблем. Перша – умови видання збірника "Українські народні мелодії" і стан з текстами та науковим апаратом. Як людина надзвичайної честі, Квітка не приховує сумнівів: збірник був "неприпустимим марнотратством праці складальників та відносно паперу". Але, видаючи збірник у тодішніх умовах ще не закінченої громадянської війни, він зізнається, що був стурбований насамперед "прагненням зберегти від погибелі свої записи більшою мірою, ніж підготувати книгу для загального наукового ознайомлення з українською піснетворчістю". Зрозуміло, що в цих словах більше покаянної самокритики (він писав їх, лежачи в госпіталі Карагандинського концтабору), аніж об'єктивної самооцінки. Інакше у 1940-ві роки Квітка не писав би "Коментар" – найбільшу і найвидатнішу текстологічно-критичну працю. Наукова і культурна вага збірника була стверджена історією (про це упорядником сказано у примітках і двох статтях про збірник і "Коментар" до нього, а також в ряді публікацій).

Зараз, знаючи сумну долю вченого, його архіву і переважної більшості записаних мелодій, ми бачимо, наскільки вчасне було це прагнення – "зберегти від погибелі". Значна частина архіву вченого загинула[1], оскільки не була прийнята вчасно на державне збереження. Із записаних ним близько 6 тисяч мелодій тисяча була опублікована, а близько 5 тисяч виявилися розпорошеними і, мабуть, пропали (кілька сот є в архіві Музею музичної культури ім. Глінки в Москві, в Московській консерваторії і в ІМФЕ). Пропав і покажчик текстових варіантів до "Українських народних мелодій" за друкованими джерелами.

Виїхавши до Москви, Квітка залишив пісенні тексти, покажчик текстових варіантів У В.Харкова. Але Харків незабаром так само був заарештований і частина архіву Квітки, передана йому, поділила долю інших частин спадщини вченого.

---

[1] *Сторожук А.* Климент Квітка (людина – педагог – вчений) – К., 1998. – С. 33–37.

Данило Щербаківський, завідувач відділу народного мистецтва Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка і член Етнографічного товариства, краще бачив тогочасну культурну і політичну ситуацію. Недарма він і зініціював видання "Українських народних мелодій" Квітки і пильно стежив за їх друком. Культура неділима. Коли б Квітка не видав збірника у 1922 році, то не було б і потужного рушія фольклоризму для молодої української композиторської школи. Не кажучи про те, що збірник вже після 1923–1924 рр. *не міг* бути виданий з діалектизмами, були б виключені церковні та апокрифічні твори – колядки, щедрівки, пісні набожні, ряд історичних пісень та ін.

Квітка ставить і таке питання: чи не раціональніше було б створити кілька рукописних збірників і передати їх на збереження в різні міста і різні наукові установи. Однак доля його "Коментаря", який за півстоліття зберігання у фондах ІМФЕ досі не привертав належної уваги, свідчить: то був би шлях у безвість.

Інший недолік збірника Квітка вбачає в тому, що ним не було подано характеристик виконавців. Ця прогалина була значною мірою надолужена у "Коментарі", де описи співаків становлять ілюстрацію психологічних, досі слабо реалізованих можливостей музичної етнографії.

Останнім пунктом Квітка обговорює багатоголосся і порівнює його історичне значення з одноголоссям (та унісонним співом). Головне упущення – коли запис гуртової пісні ведеться від одного співака і транскриптор не з'ясовує шляхом бесіди особливості гуртової фактури (заспів, який голос виконується і чому, – взагалі максимум деталей, властивих саме хоровому співові).

В рукопису ряд слів не читається. Їх смислова форма, подана упорядником, узята в квадратні дужки. В кількох випадках великі періоди поділено на окремі речення. Значні ділянки суцільного тексту розбито на абзаци.

А. Іваницький

Володимир Іваненко

З історії текстів до збірника "УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ"

Збірник К. Квітки "Українські народні мелодії" є підсумком двадцятип'ятирічної фольклористичної діяльності вченого. Охоплюючи записи, зроблені за цей період, збірник, природно, відображає всі етапи становлення К. Квітки як етномузиколога, його фольклористичних принципів. Значною мірою це позначилося на записах текстів народних пісень та їхній подальшій долі. У зв'язку з цим історія текстів до збірника становить неабиякий інтерес для дослідника.

Як відомо, свою фольклористичну діяльність К. Квітка почав під безпосереднім впливом і при сприянні Г. Мороза-Ходоровського та М. Лисенка. Маючи за взірець записи останнього, К. Квітка, однак, одразу почав прагнути перевершити цей взірець у точності, схоплюючи і фіксуючи усі музичні й мовленнєві варіанти, діалектні особливості, яких він дослухався у виконавців. Уже в ті роки він супроводжував свої записи текстів довідками про надруковані в попередніх виданнях схожі поетичні тексти (варіанти). Благо, редактор журналу "Киевская старина" К. Самійленко надав йому можливість для цього, залучивши до участі в підготовці великої фольклористичної праці[1], яка, очевидно, залишилася нездійсненною. Цей принцип підходу до текстів пісень повною мірою К. В. Квітка реалізував при підготовці до видання збірника "Народні мелодії з голосу Лесі Українки"[2].

Як і в нотуванні мелодій, К. Квітка при записуванні текстів сповідував точність, скрупульозність відтворення діалектних і індивідуальних особливостей мовлення, які він намагався зберегти і при публікації. Тому норми української літературної мови щодо текстів пісень у записах К. Квітки було застосовано

[1] *Квитка К.* Взгляд на мой фольклористический путь / *Квитка К.* Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 24.

[2] Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – К., 1917–1918.

лише 1902 року при виданні "Збірника українських пісень з нотами, і то остільки видання було орієнтоване на масового читача. Гармонізацію мелодій здійснив композитор Б. Яновський. Надалі ж К. Квітка "ніколи більше не видавав своїх записів у будь-якій художній обробці"[3]. Свідченням особливої вимогливості й відповідальності ставлення вченого до точності у фіксації текстів пісень є те, що він почав залучати до участі у своїх фольклористичних експедиціях мовознавців-діалектологів. Так, у 1920-ті роки записування пісень у різних місцевостях України (Чернігівщина, Поділля тощо) він здійснював за участю діалектолога О. Курило. Відтак вона точніше записувала тексти, а він сам мав змогу більшою мірою зосереджуватися на нотуванні мелодій[4].

Пісні, включені до збірника "Українські народні мелодії", К. Квітка занотовував як із текстами, так і без повних текстів. Зараз уже важко, практично неможливо встановити, до яких мелодій було записано повні тексти, до яких – фрагменти, а до яких – лише початкові рядки. Сам К. Квітка свідчить, що повністю були зафіксовані тексти до пісень, зібраних ним ще у XIX столітті, тобто записаних а Поліссі в 1896–1900 роках. Пізніше ж учений звичайно тексти до пісень навіть не записував, бо і часу для цього бракувало, і співаки-виконавці не дуже були до цього охочі. Отож К. Квітка вважав за доцільне занотувати якомога більше мелодій хоча б і без текстів, запам'ятовуючи при цьому зміст пісень, щоб потім укласти покажчик опублікованих раніше варіантів поетичних текстів.

Видання збірника "Українські народні мелодії" передбачалося з наявними у розпорядженні вченого текстами пісень. У зв'язку з цим для підготовки рукопису збірника 1920 року було залучено чотирьох каліграфістів, три з яких переписували для літографування ноти, а четвертий – тексти. Літературну редакцію останніх здійснив мовознавець-діалектолог В. Ганцов. Допомога Ганцова була важливою передусім тому, що збірник охоплював найрізноманітніші місцевості України – від Лемківщини й Холмщини на заході до Слобожанщині на сході. Ясна річ, підготувати текстову частину збірника могла лише людина,

---

[3] *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 1. – С. 25.
[4] Там само. – С. 28.

добре обізнана з особливостями української мови у відповідних областях побутування пісень. Треба сказати, що В. Ганцов успішно справився із своїм завданням, хоч, а жаль, його зусилля й виявилися марними.

Справа в тому, що видання збірника, як його уявляв собі Квітка – з текстами, ґрунтовною передмовою, докладним і багато аспектним науковим апаратом, – виявився не під силу друкарні видавництва "Слово". По-перше, над складанням збірника у друкарні просто нікому було працювати. Отож дуже часто К. Квітці самому доводилося там працювати, тягаючи важке літографічне каміння, власноручно роблячи поправки на літографських формах. Бувало, що не виходив з друкарні цілу добу, коли струм електростанція давала лише вночі. По-друге, друкувати такий грандіозний збірник, як його задував К. Квітка, й не на чому було – у поруйнованій громадянською війною країні бракувало паперу. Величезних зусиль коштувало вченому, щоб самотужки добути паперу, якого ледве вистачало на видання мелодій. Отож і довелося познімати тексти, поскорочувати до мінімуму передмову й коментарі, відмовитися від ритмічного принципу систематизації мелодій.

Обмежуючись виданням лише мелодій, К. Квітка тішив себе тим, що текстів українських пісень опубліковано величезну кількість а його записи є варіантами уже опублікованих раніше, хоча разом з тим він і усвідомлював, що мелодії без пісенних текстів являють собою явно неповний об'єкт дослідження, недостатній навіть для чисто формального аналізу. Але на такий вимушений вибір його спонукало не стільки прагнення підготувати книгу для загального наукового ознайомлення з українською народнопісенною творчістю, скільки бажання зберегти свої записи від погибелі.

Таким чином, текстова частина збірника в силу об'єктивних обставин зводилася до невеликої (12 сторінок) передмови, географічної таблиці та коротеньких приміток. Що стосувалося текстів пісень, то довелося обмежитися вміщенням під нотами лише такої частини текстів, яка була необхідна для усвідомлення форми пісні. Лише в тих випадках, коли мелодія варіювалася в усіх строфах, під нотами вміщувався повний текст, але таких записів було зовсім небагато. Розумним розв'язанням проблеми Квітка вважав у такому разі вміщення біля кожної пісні бодай

вказівки та той із опублікованих варіантів, який найближчий до вміщуваної тут мелодії і який з необхідності залишався в рукопису. Але ж навіть цього компромісу досягти тоді не вдалося.

На відміну від збірника "Народні мелодії з голосу Лесі Українки", який здобув численні схвальні відгуки В. Верховинця, Ю. Іванова-Меженка, О. Кошиця та інших, збірник "Українські народні мелодії", можна сказати, пройшов повз увагу музичної критики. В усякому разі у пресі не було жодної рецензії на це видання[5]. Про те, як сучасники зустріли вихід збірника, маємо свідчення лише в листах різних діячів до К. Квітки. Певно, найщиріше свої зауваження висловив у своєму листі до вченого 6 грудня 1922 року композитор П. Сениця, який найбільше був невдоволений відсутністю у збірнику текстів пісень: "Мене здивувало те, що у збірнику (...) не достачає тексту слів.

Невже текст слів нігде не надрукований і не друкуватиметься?

Коли вже в пісні музична форма, гармонія й інше (...) залежить від тексту, то чи можливо ж безпомилково щось вирішити тільки по одному рядку слів? Чого то Ваше товариство[6] отак не "по-науковому" зробило? Коли ноти з словами дорого друкувати, то слова можна було видать в окремому збірнику..."[7].

Тривалий час текстова частина збірника, яку не вдалося видати 1922 року, залишалася у К. Квітки в недоторканому вигляді, хоча повні тексти окремих пісень він і використовував у своїх публікаціях.

---

[5] Автор статті В. Іваненко помиляється: відзиви, в тому числі й ґрунтовні, були. Див.: *Колесса Ф.* З царини української музичної етнографії //ЗНТШ, – Львів, 1925. – Т. CXXXVI–CXXXVII. – С. 119–138; *Привалов М.* Труды по музыкальной этнографии Климента Квитки // Музыкальная этнография: Сб. – Ленинград, 1926. – С. 45–47; *Юрмас Я.* Сучасна українська музика // Глобус. – 1928. – № 13. – С. 202–204; *Козицький П.* Климент Квітка і сучасна українська музика // Нове мистецтво. – К., 1928. – № 8. – С. 34–35; *Юрмас Я.* Музичні постаті. Климент Квітка // Життя й революція. – К., 1929. – Ч. 10. – С. 155–167. (Примітка А. Іваницького).

[6] Мається на увазі Українське наукове товариство в Києві, під егідою якого й вийшов збірник "Українські народні мелодії" К. Квітки як другий том "Етнографічного збірника". Перший том за редакцією О. Шрамченка під назвою "Український етнографічний збірник" вийшов у 1914 році. У ньому були вміщені записи українського весілля В. Верховинця із с. Шпичинці Сквирського пов. Київської губ.

[7] *Сениця П. І.* Лист до К. В. Квітки: Москва, 6 грудня 1922 року // ЦДММК ім. М. І. Глінки. – Ф. 266. – № 196/VI. – Арк. 57 зв.

Звичайно, К. Квітка не виключав можливості, що бодай у майбутньому, за сприятливих умов, коли Україна матиме новітню друкарську техніку, його збірник таки побачить світ у повному обсязі (з текстами, докладними коментарями та ін.), систематизований за ритмічним принципом. На себе він напевно вже не покладався. А виїжджаючи з України до Москви 1933 року, звідки через рік йому судилося втрапити у сумнозвісний КарЛаг (Карагандинське управління таборів), рукопис повної текстової частини збірника і покажчик опублікованих варіантів він передав на зберігання своєму учневі й молодшому колезі В. Харківу. Йому ж учений передав підготовлений 1932 року рукопис ґрунтовної передмови до збірника, в якій дано було пояснення про роди пісень, аналіз їх мелодійної й ритмічної будови, а також відомості про виконавців тощо.

З переїздом до Москви на роботу в консерваторії, де К. Квітка зосередився на студіюванні музичного фольклору усіх східних слов'ян, українська народнопісенна творчість відійшла на другий план. Відтак тексти до збірника "Українські народні мелодії", як і інші текстові матеріали, збережені В. Харківом, почали потроху розпорошуватися, оскільки вчений, очевидно, уже втратив будь-яку надію на перевидання збірника і почав використовувати ці матеріали для інших досліджень, через брак часу на переписування користувався ножицями і клеєм. Так за двадцять років життя Квітки в Москві готовий до друку рукопис текстів пісень було втрачено, а підготовлена 1932 року стаття переросла в коментар до збірника, над яким учений працював в останні роки свого життя, коли відновилося його співробітництво з Академією наук України.

Чи не найбільше тексти пісень розпорошилися по окремих працях К. Квітки, присвячених календарно-обрядовій пісенній творчості слов'янських народів. Так, учений цілу низку текстів використав у студіях про колядки, веснянки, купальські, весільні та інші пісні. Значна частина текстів осіла в дослідженнях, присвячених побутуванню народних пісень в окремих місцевостях України й Білорусії, зокрема, і в конкретних населених пунктах – Пензевичі, Торчин, Довгополе та ін. Велика кількість текстів збереглася у працях К. Квітки про окремих виконавців, які співали йому для запису, – І. Франка, Лесю Українку, Олену Пілку, М. Микитенка, Д. Ревуцького та ін. Частина

текстів збереглася в архіві вченого окремо, на розрізнених аркушах. Нарешті, деякі повні тексти він включив до свого "Комментария к сборнику украинских народных мелодий". Чимало повних текстів до збірника "Українські народні мелодії", напевно, безповоротно втрачено серед паперів, які після смерті К. Квітки не потрапили на державне зберігання, залишившись у руках спадкоємців. Мені принаймні відомо, що зі смертю М. Кащеєвої, матері останньої дружини вченого Г. Кащеєвої-Квітки (1920–1960), загинула значна частина архіву К. Квітки, яка чомусь не зацікавила Центральний державний музей музичної культури ім. М. Глінки, який прийняв на зберігання бібліотеку і основну частину архіву вченого.

Ідея збирання текстів до збірника "Українські народні мелодії" виникла у мене наприкінці 1960-х років, коли я, студент Московського університету ім. М. Ломоносова, захопився вивченням життя і діяльності К. Квітки і сторінка за сторінкою простудіював наукову спадщину нашого великого етномузиколога, що зберігається в тому ж ЦДММК ім. М. Глінки, а також у Кабінеті народної музики Московської консерваторії, у відділах рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського, Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР та інших архівосховищах.

На початку 1970-х років у мене розпочалися переговори з видавництвом "Музична Україна" про видання збірника з текстами пісень і скороченим варіантом коментаря К. Квітки та відповідним науковим апаратом у серії "Українські народні пісні в записах фольклористів". Музикознавчу редакцію видання дав згоду взяти на себе доктор мистецтвознавства М. Гордійчук. Тоді ж і було здійснено копіювання текстів пісень із різних праць К. Квітки, які збереглися в архівах. Але якраз тоді в Україні різко змінилася культурно-ідеологічна ситуація, а ставлення до постаті К. Квітки в період застою було дуже неоднозначне, і переговори про видання збірника зайшли в глухий кут. Треба було дочекатися нинішньої перебудови і нового мислення у ставленні до національних культурних надбань минулого, щоб видання збірника "Українські народні мелодії" з текстами і коментарем К. Квітки нарешті стало на часі.

Із запізненням на багато десятиліть збірник К. Квітки "Українські народні мелодії" повертається до читача. Більшість текстів до цих мелодій уперше виходить у світ. Подаючи тексти,

звичайно, я був свідомий того, що це далеко не вичерпна добірка повних текстів до пісень, виданих К. Квіткою 1922 року.

Тексти народних пісень у записах К. Квітки я подаю тут у такій формі, як вони збереглися в архіві вченого. Тепер уже важко встановити межі втручання в ці тексти і з боку самого К. Квітки, і з боку В. Ганцова як літературного редактора видання 1922 року. По можливості збережено усі діалектні особливості, зафіксовані К. Квіткою у його записах. Я дозволив собі мінімальне втручання у тексти, застосовуючи щодо них сучасні правила пунктуації та в окремих випадках – конкатенацію (зчеплення) поетичних рядків з урахуванням вказівок на це у рукописах К. Квітки.

При підготовці текстів пісень до видання використано такі джерела: Центральний державний музей музичної культури ім. М. І. Глінки, фонд 275, одиниці зберігання №№ 8, 12-15, 19, 24, 29, 32, 34, 39, 44, 51, 65, 70-74, 76, 79-82, 95, 100, 104-105, 114, 116-117, 123, 163, 167, 189-190, 199, 201, 203, 395, 491 та ін.; Кабінет народної музики Московської консерваторії ім. П. Чайковського, №№ 2, 13-14, 17-18, 20 та ін.; відділ фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, фонд 14-2; відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка, фонд 3.

22–23 вересня 1989 р.

Анатолій Іваницький

"Коментар" Климента Квітки до збірника "Українські народні мелодії"

Вершиною музично-етнографічної діяльності К. Квітки є збірник "Українські народні мелодії", виданий 1922 року. Його вплив на розвиток вітчизняної музично-фольклористичної думки та на *фольклоризм* національної професійної музики 1920-х–1930-х років не має аналогів у світовій культурі. Збірник К. Квітки відзначається ще однією виключною прикметою: жоден етномузиколог не створив таких докладних і багатопланових коментарів до власноруч зібраного музичного матеріалу. Однак авторський "Коментар" до збірника 1922 року Квітки досі не став класикою вітчизняної і світової музичної фольклористики. На те були дві основні причини: по-перше, ідеологізація радянського народознавства, через що видатна теоретична праця Квітки півстоліття залишалася в рукопису; по-друге, інтереси етномузикології до середини XX зосереджувалися на збиранні, історичному й теоретичному вивченні фольклору і *критико-текстологічна проблематика* не привертала увагу етномузикологів.

"Коментар" Квітки до збірника "Українські народні мелодії" як фундаментальна критико-текстологічна праця нарешті набуває актуальності у зв'язку із змінами методологічних орієнтирів: колишні пріоритети *збирання* фольклору все помітніше поступаються увагою перед завданнями дослідження фольклору як *історичної спадщини*. Тому "Коментареві" Квітки належить відіграти в усвідомленні стратегічних інтересів української і світової музичної фольклористики 3-го тисячоліття не менш значну роль, ніж свого часу збірникові, якому його присвячено.

Зараз відбуваються кардинальні зміни в культурі й колективній свідомості. Руйнується живильне середовище фольклору – традиційний сільськогосподарський побут. Тому перед фольклористикою постають інші завдання.

Проведемо історичні паралелі. Із зникненням античності пильна увага до її здобутків породила нові наукові галузі у сфері гуманітарних досліджень (власне, й народженню гуманітар-

них наук нова Європа завдячує античності). Так само у фольклористиці на зміну довготривалим пріоритетам *збирання* і *емпіричного вивчення* народної музики приходить методологія *типологічного* дослідження зразків народної музики як *історичних документів*. Основою такого підходу стає загальний *критично-текстологічний* перегляд усіх наявних записів: розробка методики розрізнення достовірних і недостовірних записів, створення структурно-логічного апарату, придатного ствердити або заперечити кожну окрему мелодію (і кожну її деталь) як *історичного документу*.

На цьому шляху "Коментареві" К. Квітки належатиме першорядне у світовій етномузикології значення: з його опублікуванням вітчизняна *музично-фольклористична текстологія* як наукова галузь отримає досконале методологічне і практичне керівництво до критики музичних текстів – записів та публікацій.

* * *

Задум будь-якої значної роботи, його реалізація, що вимагає духовної зосередженості і постійної мобілізації інтелектуальних, фізичних і духовних сил, звичайно буває зумовлений як об'єктивними, так і суб'єктивними причинами.

Об'єктивна причина створення "Коментаря" – збірник 1922 року. Виданий у скрутних умовах перших пореволюційних років, він заронив у сумління вченого присмак гіркоти недовиконаного обов'язку. Спершу була надія, що збірник згодом можна буде перевидати (додавши повні тексти, що відсутні у виданні 1922 року, коментарі й аналітичні матеріали). Однак приходять 1930-ті роки: звільнений з роботи у Києві, К. Квітка змушений переїхати до Москви. Двадцять останніх років він пише "у стіл", бо не має змоги публікуватися.

Від травня 1943 року Квітка позаочно працює старшим науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, який у складі Академії наук УРСР перебував тоді в евакуації в Уфі[1]. М. Рильський, який очолив

---

[1] Центральний музей музичної культури ім. М. І.Глінки у Москві (далі – МГ). Фонд 275, од. зб. 858: *Квитка К.* Автобиография. Арк. 8.

ІМФЕ у 1944 році, намагався повернути Квітку до Києва[2]. Цього не сталося з нез'ясованих причин (могли бути й політичні, оскільки не забулося, що Квітку увільнили з Академії на початку 1930-х років саме за такими звинуваченнями). Квітка налагоджує співробітництво з ІМФЕ як позаштатний посадовець, і головною його плановою темою стає "Коментар до збірника українських народних мелодій, виданого 1922 року"[3].

Цей факт підводить до з'ясування *суб'єктивних* причин створення "Коментаря". Реалізувалося прагнення Квітки, висловлене кількома роками раніше: "Вважаю, що слід би не тільки дозволити, але й рекомендувати включити в план самокритичні огляди усім, хто при офіційному навантаженні не знаходить часу для узагальнення досвіду свого наукового шляху, але принципово зараховує до першочергових своїх обов'язків подання суспільству відвертого звіту без приховування погрішностей"[4].

Робота над коментуванням матеріалів збірника "Українські народні мелодії" велася Квіткою впродовж усього життя. Розпочато її було ще у 1920–1921 роках, коли вчений написав широку аналітичну передмову до збірника. Однак на вимогу видавництва змушений був подати у збірнику лише її частку. У 1932 році було написано портретні ескізи про співаків, а також інші матеріали (зокрема, покажчик текстових варіантів до збірника). Критико-текстологічна робота над збірником не припинялася ніколи – навіть у Карлагу (Карагандинський ГУЛАГ) Квітка продовжував робити записки (уривок публікується у нашому виданні – "Объяснения, поправки и самокритические замечания к работам К. В. Квитки, напечатанным в 1902–1931 годах").

---

[2] МГ, фонд 275, од. зб. 859:

"Глубокоуважаемый Климент Васильевич!

Дирекция Института искусствоведения, фольклора и этнографии просит официально уведомить нас о своем согласии на переезд в гор. Киев. В случае согласия будем немедленно ставить вопрос перед Президиумом АН УССР о предоставлении Вам квартиры.

Директор Института

Действительный член АН УССР М. Ф. Рыльский".

[3] Єдиний повний примірник на 312 сторінок машинопису зберігається у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського : фонд 14–2, од. зб. 62.

[4] *Квитка К. В.* Избранные труды в 2-х т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 23.

“Коментар” став монументальною працею, де текстологічні й теоретичні завдання поєднуються з *самокритичною* і *критичною* оцінкою зробленого самим Квіткою та іншими збирачами народної музики. У цьому дослідженні реалізовано винятковий потенціал етнографа-збирача, спостережливого психолога-фольклориста, а також проведено коментування, критику й текстологію нотних зразків із *застосуванням теорії ритмоструктурної типології.* Така праця потребувала великих знань, відданості науці і високої моральної готовності подати нащадкам самокритичний звіт про власну музично-етнографічну діяльність.

“Коментар” – праця невичерпна. Тому у цій статті не ставиться мета докладного розгляду змісту “Коментаря”. Завдання бачиться іншим: привернути увагу до праці, яка здатна визначити професійне зростання та наукові інтереси тих етномузикологів, які знайдуть в собі сили й бажання обрати “Коментар” за одну із фахових *“настільних”* книг.

* * *

Досі так складалося, що наукова громадськість знає і шанує Квітку-вченого насамперед як визначного теоретика. Так його репрезентує двотомник, виданий В. Гошовським у Москві (“Избранные труды”, тт. 1–2, 1971, 1973).

Але Квітка рухав не лише теоретичну проблематику етномузикознавства – він усвідомлював недосконалість його *документальної бази*. Сучасне перевидання збірника “Українські народні мелодії” разом з першодруком “Коментаря” до нього – не просто факт появи чергової визначної пам’ятки музичної фольклористики. Насамперед це початок руху музичної фольклористики *критико-текстологічними* шляхами, які, як вище говорилося, стануть головними в етномузикології початку 3-го тисячоліття. І водночас це стимул для поглиблення наших знань про риси авторського *наукового стилю К. Квітки*, про історію та джерела наукових переконань та етики, про спадкоємність традицій в українській фольклористиці.

Серед визначальних рис Квітки-вченого ставлення до *джерел* завжди перебувало на чільному місці. Він виходив з того, що історичним матеріалам властиве *прагматичне* походження, – отже, вони мають як об’єктивну, так і суб’єктивну природу.

Шляхи до з'ясування *об'єктивних* ознак документальної бази (в нашому випадкові – народних мелодій) Квітка прокладав через застосування *типологічних* методів дослідження *ритміки* і *форми*.

Оскільки музично-фольклорні документи створюються *людиною* (спершу виконавцем, а далі – нотатором), на їх якості позначається рівень хисту, психічного й фізичного стану інформанта, а під час фіксації – кваліфікація записувача, стан науки відповідної епохи, риси характеру нотатора (відповідальність, етичні принципи), смаки і теоретичні переконання. Сума цих ознак є *суб'єктивним* фактором і впливає на якість нотації. Він посилюється також мимовільними помилками та недоглядами.

З уваги на таку *суб'єктивно-об'єктивну* специфіку джерельної бази музичної етнографії, К. Квітка наголошував: навіть сумнівні записи не слід відкидати категорично. Однак при цьому будь-які використовувані матеріали потребують *текстологічної експертизи*.

* * *

В *тематиці* "Коментаря" обговорюються дві великі групи питань, що пов'язані із проблемами документування народної музики. До першої належать *спостереження* у польових умовах, які не фіксуються (або фіксуються недостатньо) апаратурою та символами нотного і словесного письма. Другу групу становлять методи *критико-текстологічного аналізу* того, що фіксується за допомогою графічних знаків (насамперед нотних, меншою мірою – лінгвістичних).

Обидва спрямування дослідницької думки К. Квітки об'єднані однією метою: сприяти максимально достовірному історичному *документуванню* народної музики. "Дати науці повноцінний запис зразків народної музики, – писав К. Квітка, – це не значить подати лише нотний запис. Необхідний опис способу виконання, обставин, з'ясування місця, яке займає цей твір в народному побуті"[5]. Це принципи, які висуваються до *спостерігача* – збирача-етнографа, це вимоги до польової роботи.

---

[5] *Квитка К.* Избранные труды. В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – Москва, 1973. – Т. 1 . – С. 37.

Не менш важливим є друге коло проблем. Вони торкаються *критичної оцінки* наявних нотних записів (які завдяки їх символічно-графічному оформленню потрапляють в розряд *писемних* історичних документів). Зокрема, Квітка не поділяв категоричної критики С. Людкевичем записів П. Бажанського. І ось чому: хоча робота останнього й має "патологічні риси, все ж поряд з явними фальсифікаціями містить і записи, які, не дивлячись на дивацьку транскрипцію, можуть бути залучені до побудови наукових узагальнень; один і той же запис може бути придатний для суджень з одних питань і непридатний для суджень з інших. Широке знайомство критика з літературою предмету і, особливо, безпосереднє знайомство його з предметом є основною умовою для правильності історико-етнографічної оцінки запису, що аналізується" [6].

Початок роздумів і спостережень К. Квітки над характером співу, імпровізаційністю, настроєм, говіркою, естетичними поглядами, етикою виконавців пов'язаний із незабутнім впливом таланту 70-річного Максима Микитенка. Сила цих вражень виявилася такою, що залишилася в немеркнучій свіжості на все життя. Через 50 з лишком років Квітка писав про Микитенка: "На мій погляд, його можна вважати одним з чудових співаків серед тих, імена яких засвідчені в літературі українського фольклору, і про мистецтво яких можна скласти уявлення за опублікованими нотними записами". Квітка висловлює жаль, що "пізно зрозумів значення характеристики виконавців народних пісень й не здогадався зібрати відомості про Максима стороною..." Випитувати ж безпосередньо від виконавця – "мистецтво, що потребує такту, і однаково вимагає звертання до інших джерел з метою перевірки".

К. Квітка неодноразово на сторінках "Коментаря" торкається образу й характеру Микитенка. Описи відзначаються лаконічністю і водночас ємністю, в них схоплено виразні риси і фізичної статури, і духовної організації: "Максим був худорлявою людиною середнього зросту, простодушний, скромний, життєрадісний, але не експансивний, небагатослівний, проте й не відлюдкуватий... Пісні Максим любив надзвичайно. Він

[6] Там само. – С. 31.

пам'ятав їх добре в старості тому, що постійно наспівував їх у щоденному, буденному побуті. У мене зберігся запис його слів: "Курличу, як котора набежить на ум".

"Погляд Максима, – пише Квітка, – досить пожвавлений у ті хвилини, коли він говорив, ставав під час співу задумливий, часом навіть тьмяний. При виконанні ним балад, історичних пісень, ліричних пісень часів козацтва погляд його іноді був спрямований ніби "повз" моє лице, але не мимо мого обличчя, вдалину – здавалося, в далину минулого; у такі моменти наче слабнула його впевненість у моєму співпереживанні, загалом відчувана [ним] безперервно".

Підмічене й сказане Квіткою опукло подає психологічний портрет спокійної, достойної людини; водночас Микитенко – натура емоційна, здатна до глибоких переживань і сильних почуттів, але його внутрішня достойність традиційно стримана і проявляється лише у ставленні до пісні.

Етична і духовна змістовність Максима Микитенка підкреслена Квіткою у такому спостереженні, як вибір *жанрів* пісень. Максим їх співав у послідовності, що засвідчувала високе і досконале розуміння *жанрової етики фольклору:* "Микитенко за власним вибором спершу співав мені історичні, козацькі, гайдамацькі, чумацькі пісні і старовинні балади, і лише потім, вичерпавши свої знання у піснях цього роду, так би мовити, спустився до звичайних ліричних пісень і навіть жіночих".

Суттєво, що, загалом веселий по натурі, Максим жодного разу не запропонував Квітці жартівливої чи танцювальної пісеньки. Не виключено, що він вважав їх "легковажними". У повазі до серйозних жанрів смаки Микитенка збігаються з етикою кобзарів. Ось що писав Ф. Колесса про кобзаря Петра Древченка: "Він знає і любить тільки старосвітський репертуар, а до нових і "модних" тепер співів (як, наприклад, пісні про Морозенка з новочасними додатками) ставиться скептично і холодно. До етнографів відноситься з повагою і без упередження, як до людей, що роблять якесь потрібне і серйозне діло" [7].

---

[7] *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум / Підгот. до друку С. Грица. – К., 1969. –315.

Співав Микитенко, ніколи не напружуючи голосу, не прагнув до вишуканої виразовості: "...його виконання було зовсім вільне від будь-якої нарочитості. Благородна поміркованість була характерною рисою його виконання".

Спостереження у "Коментарі" про індивідуальні манери співу відтворюють розмаїття *сольного стилю* кінця XIX – початку XX століть, його Квітка вважав ціннішим від багатоголосся і більша частина описів співу стосується саме одиночної манери.

Спостереження над виконавством часто виявляється надзвичайно плідним для теоретичних узагальнень. Показовий з цього погляду приклад співу Софії Москальської. Перш, ніж розглянути одну з винятково інтересних версій у її виконанні, наведемо характеристику її співу. "Виконання пісень С. Я. Москальською, – пише Квітка, – характеризувалося граничним спокоєм". Що це значить? Те, що відзначена Квіткою альтерація в мелодії обумовлювалася не випадковим порушенням ладової основи наспіву, а виникла внаслідок *ставлення* співачки, по-перше, до змісту тексту, а, по-друге, була викликана значною мірою її *перевтіленням з сольної виконавиці у гуртову*. Вона двічі виконала пісню "Що з-за гаю поглядаю" – перший раз мислячи наспів як одноголосий, а вдруге "виконала той же наспів з метою дати... уявлення про те, як співається пісня під відкритим небом разом кількома виконавцями". При цьому виникло несподіване інтонаційне розходження: у "*сольному*" варіанті 6-й ступінь від нижнього устою прозвучав як мала секста, а в "*гуртовому*" (за стилістикою й характером виконання) секста виявилася великою – див. №№ 600(447) і 601(448). "Варіант з малою секстою, – пише Квітка, – відповідає суб'єктивному настрою, при інтимному одиночному співі, – елегійному настрою, що проступає в поетичному змісті".

Порівнявнюючи далі виконану Микитенком пісню "Да туман яром", № 391(247) з багатоголосим варіантом, записаним Конощенком, Квітка робить загальний висновок: відзначені явища – *згладжування альтераційних рис* при переході від одноголосої форми наспіву до багатоголосої – є *типовою ознакою гуртового співочого стилю*.

Стосовно народного багатоголосся у Квітки є ще ряд важливих спостережень. Висловлюючи думку про *пізнє походження багатоголосся*, він аргументує її (думку) практикою чумаків: хоча вони у тому ж товаристві проводили тривалий час (місяці?,

іноді – роки), помітного розвитку багатоголосого співу в чумацьких піснях не спостерігається.

Порівнюючи сольні й багатоголосі версії, Квітка зауважує, що багатоголосся рідко збагачує пісню. Частіше відбуваються втрати: звуження діапазону, зсув уваги зі *змісту* пісні на *динамічний* бік співу, *діатонізація* ладо-інтонаційної сфери. Порівнюючи власний одноголосий запис пісні "Затопила, закурила сирими дровами", № 390(246), з багатоголосим записом Г. Танцюри, Квітка пише: "Триголосий виклад являє собою ніби "чисто" музичний твір, для якого слова потрібні лише, як звичний матеріал; виконавець наче проявляє байдужість до цього матеріалу". Однак багатоголосе (і також унісонно-гуртове) виконання має перевагу перед одноголосим співом у тому, що надійніше засвідчує *музично-поетичну форму* та *спосіб виконання* (зокрема, ігрові рухи). Такий висновок Квітка робить, порівнюючи записану ним від одного виконавця пісню "А ми просо сіяли", № 57(625), із записами Я. Сенчика, зробленими від гурту.

Одним з перших Квітка вказав на шлях виникнення багатоголосої версії пісень: як правило, багатоголосся виникає не через додавання ще одного голосу до наявного, не народжується "з одноголосого наспіву тієї ж (в розумінні *поетичного* твору) пісні, а створюється знову незалежно".

Спостереження Квітки торкаються також виконання *одним* співаком гуртової версії пісні: у таких випадках, як правило, співак відтворює *нижній* голос. А у випадку, коли в гуртовому варіанті існує *сольний зв'язуючий заспів* ("межиспів"), під час одиночного виконання він може випускатися, породжуючи *дефект форми* (втрачається постійна музично-поетична конкатенація). "При сольному виконанні хорової пісні, – пише Квітка, – зв'язуючий приспів, як я надалі помітив, частіше зберігається, аніж випускається. Записуючи від одного співака багатоголосу пісню, слід зазначати, які частини наспіву виконуються солістом, і де вступає хор. Ці моменти слід відзначати у запису словами "Solo" і "Coro", або "Один" і "Всі", незалежно від того, що запис викладається як одноголосий". Ці застереження актуальні і в наш час, оскільки більшість записувачів не здогадується з'ясувати в польових умовах вказані Квіткою питання.

Важливим для історії народно-пісенних стилів є обговорення Квіткою своєрідного "*старцівського*" характеру співу – лірників

та напівпрофесійних виконавців-сліпців, які у часи його етнографічної практики виконували "на базарах і дорогах пісні переважно релігійно-моралізаторського змісту". Очевидно, припускає Квітка, сприйняття "старцівського" співу як окремого виконавсько-тембрального явища, спонукалося підвищенням четвертого й шостого щаблів ладу у мінорі та утворенням збільшеної секунди між третім і четвертим щаблями. До речі, ці риси властиві лівобережному кобзарському стилю, а також речитативно-декламаційному виконавству Підкарпаття й Галичини.

Численні спостереження Квітки можна підсумувати ним же сформульованою настановою про важливість вивчення *народного виконавства*: "В музикознавчих дослідженнях слід не ігнорувати, а висувати на перший план характер виконання: на жаль, це надзвичайно рідко буває можливе". Справді: виконавство – ділянка, вивчення якої відстає від загального теоретичного рівня не лише у фольклористиці, але й в цілому у музикознавстві. Спостереження Квітки у цій сфері (ми торкнулися лише частини того, що міститься у "Коментарі") і до сьогодні є неперевершеними, особливо, коли узяти до уваги його вміння не просто описати почуте й побачене, але й дати багатьом явищам *теоретичну інтерпретацію*.

* * *

Як можна судити з уваги, яку Квітка надає зробленим ним записам, збірник 1922 року він вважав головною справою свого життя. Цінність збірника ним бачилася не в унікальності зразків, але в *його цілості*. Вивчення наукової спадщини Квітки засвідчує, що значна частина (якщо не більшість) його дослідницьких ідей виникла під впливом безупинного аналізу записаних ним мелодій та вражень від першого чвертьстоліття етнографічної дороги. Тому з повними підставами можна сказати: *Квітка-вчений здійснився внаслідок діяльності Квітки-етнографа*.

Небагато знайдеться дослідників, у теоретичних працях яких були б такі численні посилання на власні записи й польові спостереження. Рідко в якій праці Квітки не знайдеться відсилки на записані ним мелодії чи звертання до вражень польової практики. Ця сторона методології Квітки-вченого чекає на вивчення, – вона заслуговує дисертаційної уваги. Квітка був

винятково моральною людиною і його постійні звертання до власноруч записаних мелодій не спонукалися честолюбством. Сама специфіка фольклористика як науки не залишає дослідникові вибору: ідеї, гіпотези, теорії автора тим вагоміші, чим досконаліше він володіє *методикою поєднання польового досвіду з теоретичними узагальненнями*. Більшість на сьогодні знаних і вагомих етномузикологічних праць постали як наслідок польової практики авторів. Хоча тут існує умова: результати залежать також від *аналітичного хисту* дослідника. Немало прикладів, коли етнограф провів до сотні і більше експедицій, записав тисячі народних мелодій – і не залишив вагомих теоретичних узагальнень (О. Кольберг, Б. Барток, О. Листопадов, М. Гайдай, Л. Ященко та ін.). Ми не применшуємо значення роботи збирачів – навпаки, завдяки їх зусиллям було створено документальну базу етномузикології. В даному разі йдеться про особливу – *теоретичну обдарованість*, яка в технічних науках відома у вигляді формули: "Одна добра теорія варта десятків практичних експериментів". Це, між іншим, стосується П. Сокальського, який (теж крайній випадок) не був справжнім польовиком, але заявив про себе як визначний теоретик.

Однак не будемо заглиблюватися в складну діалектику польової і теоретичної роботи. Щойно сказане переслідує одну мету: підкреслити, що Квітка був і залишається переконливим прикладом дієвості відомої ще з античності формули: *практика – критерій істини.*

Історія не знає умовного способу дії, змінити її неможливо. Ми не знаємо, як виглядав би теоретичний доробок Квітки, коли б він мав змогу довершити і опублікувати свої рукописи. Але одне незаперечно: його публікації стверджували б справедливість надихаючої сили польової практики для теорії, ферментуючого значення збірника 1922 року. Це засвідчує "Коментар", який значною мірою допомагає зрозуміти джерела унікальності Квітки-дослідника. Того, що дійшло до нас, достатньо для висновку: ми стоїмо перед фактом ***виняткової концентрації дослідницької думки на матеріалах власних польових досліджень***.

Спеціальної уваги заслуговує така риса наукового стилю Квітки, як постійне використання особистих записів у теоретичних працях. Для прикладу назвемо ряд недовершених і неопублікованих рукописних праць, де Квітки посилається на

зібрані ним мелодії і де саме вони утворюють тематичні стрижні розвитку аналітичної думки дослідника.

Це: "Пентатоніка" (укр. мовою, МГ, ф. 275, од. зб. 131), "Напевы украинских песен, приуроченных к старым праздненствам зимнего солнцеворота" (ІМФЕ, ф. 14–2, од. зб. 196-а), "Музыкально-фольклористическое наследие Леси Украинки" (ІМФЕ, ф. 14–2, од. зб. 195), "О ритмике в народном пении" (КНМ Моск. конс., інв. № 2/22, папка 2/1), "Волочебные и великодние песни" (МГ, ф. 275, од. зб. 8-9,) "О напевах правобережных украинских купальских песен" (там само, од. зб. 23), "Песни с голоса Максима Микитенка" (там само, од. зб. 76), "Свадебные песни" (там само, од. зб. 32), "Украинские колядки западных областей" (там само, од. зб. 19), "Весенние песни из Пенязевич" (там само, од. зб. 79), "О записях народных песен, сделанных Оленой Пчилкой" (там само, од. зб. 71), "Исторические песни" (там само, од. зб. 215) та ін. Ряд матеріалів можна розглядати як чернетки до "Коментаря": "Житомирская область. Пенязевичи. Максим Микитенко" (КНМ Моск. конс., папка 19, 92 аркуші).

Матеріали згаданих та інших праць, в яких Квітка посилається на власні записи, були ним з відповідними змінами і уточненнями включені потім до "Коментаря". Цим пояснюється *дослідницький стиль* "Коментаря" – наслідок попереднього аналітичного опрацювання десятків наукових розвідок, в яких використовувалися мелодії із збірника 1922 року.

Не випадково і сам "Коментар" містить ряд власне *наукових розвідок*. Деякі з них упорядником виділено за допомогою тематичної рубрикації. Ряд дослідницьких нарисів "Коментаря" не має завершеного вигляду. Це не недолік, а специфіка "жанру" коментування. Але і без того "Коментар" за його змістом відповідає не так щоденниковій ретроспективі польових спогадів, як більше *науковій монографії* – тому її різновиду, який називають *останнім прижиттєвим звітом вченого*. Такі монографії, природно, включають біографічні спогади, замітки життєвого й наукового шляху, уточнення й доповнення до теоретичних розробок автора. І, як правило, така праця має риси мозаїчності: в одному випадку – фрагментарних замальовок, а в іншому – вичерпних наукових розвідок. Такі особливості "*останнього звіту*" великої особистості і видатної наукової по-

статі не є недоліками: автор (як в даному разі Квітка) не завжди може встигнути допрацювати свій звіт. Неоціненним є сам факт *наявності такого звіту*. І читати такі роботи слід з двох позицій: *наукової* (у дослідника завжди є що сказати наостанок) і *людської* (якою мірою можемо ми зрівнятися з такою особистістю в *моральному* плані?).

* * *

Звернемося до *аналітичних* нарисів "Коментаря". Відомо, що Квітка був здібним піаністом, що Григорій Ходоровський (педагог Квітки під час навчання в Київському музичному училищі) бачив у ньому майбутнього концертуючого виконавця. Однак немає свідчень, крім делікатного відзиву про виступи у Києві небоги Ф. Колесси піаністки Л. Колессівни [8], де містилися б відомості про *інтерпретаційно-виконавський* потенціал Квітки – митця і художника-аналітика. Підстави для таких висновків знаходимо в роботі "Іван франко як виконавець народних пісень", фрагмент якої публікується в додатку до "Коментаря" під назвою "Нотація ритму мелодії "Жалі мої, жалі" (розділ 18). Квітка порівнює записи мелодії, зроблені ним з голосу Івана Франка у 1901 р. і п'ятнадцятьма роками раніше – М. Лисенком (у 1886 р.).

Спостереження Квітки частково перебувають за межами власне етномузикології: тільки майстер, причетний до створення *власних* інтерпретаційних концепцій різних музичних форм, здатен підмітити безліч "невидимих" рядовому транскриптору народної музики тонкощів виконавства. Аналіз двох записів мелодії "Жалі мої, жалі" (№№ 140-к–141-к) з глибоким проникненням у виконавські деталі (а правильніше – *таємниці*) пояснюється тим, що Квітка мав неабиякий художній хист, був добрим піаністом, розумівся на інтерпретації. Чуйність до найменших відтінків виконання була йому властива не тільки як музиканту-етнографу з великим польовим досвідом, але й глибоко корінилася у нереалізованому хисті *піаніста-виконавця*. Порівняння лисенкового та власного записів зосереджено у

---

[8] Листування Климента Квітки і Філарета Колесси // Підгот. Р. Залєська, А. Іваницький / ЗНТШ. –Т. CCXXII. – Львів, 1992. – С. 388–389.

сфері *ритміки*, де "між обома записами виявляється істотна різниця". Вибір такого аналітичного ракурсу обумовлений, по-перше, тотожністю *мелодики* обох транскрипцій, по-друге, опертям зрілого Квітки на опрацьовану ним методику *ритмо-структурної типології*.

Суттєвими моментами аналізу є увага Квітки до *словесної акцентуації* як такої та спостереження над *інтуїтивним чуттям* І. Франка до наголосів у співі і вільного (rubato) ставлення до ритмічної форми: "Виконання, вільне від принципу кратності довгостей і однорідного їх співвідношення в усіх строфах і в усіх випадках виконання пісні, заслуговує поглибленого і різнобічного вивчення, при якому повинні бути проведені численні спостереження". Вільність співу Франка від принципу кратності, зокрема, підкреслюється численними тріолями в запису Квітки (див. приклад 141-к).

Зважаючи на "шкільне вчення про такт", перша нота в нотації Лисенка ("сі") теоретично несе метричний акцент, тоді як у живому виконанні Франка, пише Квітка, на цій ноті "я не чув навіть другорядного акценту, який можна припустити, читаючи запис М. Лисенка". Саме цим зумовлена поява вісімкової паузи в першому такті нотації Квітки: він прагнув підкреслити *відсутність* метричного акценту. Стосовно динамічних позначень в нотації Лисенка Квітка вбачає помилку гравера нот (crescendo, за його спостереженнями, у першому такті мало би сягати третьої, а не четвертої ноти у першому такті).

Кілька абзаців нарису присвячено аналізу проявів словесних і виконавських акцентів у словах "жалі", "малі", "траві" тощо. Ці надзвичайно витончені спостереження скеровані на спробу виявити ступінь виконавських "розхитувань" фонетичних норм наголошення у *співомовленні*, які виникають під впливом ритміки наспіву та висотного положення наголошених і ненаголошених складів слова. Наприклад, метроритміка запису Квітки (№ 141-к) скерована на підкреслення наголосів на *останньому* складі у словах "роса́", жалі́?", тоді як у нотації Лисенка (№ 140-к) позиція словесних наголосів більш лабільна і дозволяє у співі наголоси як на першому, так і на другому складі: "жа́лі" і "жалі́?" тощо. По суті, Квітка намітив новий аспект *етнофонії* – комплексного аналізу акцентної взаємодії слова і музики у народно-пісенному виконавстві.

Важливе значення надає Квітка обговоренню власної ремарки *rubato a piacere*, яка поставлена над першим тактом, але "відноситься до всієї мелодії". І хоча в обох записувачів останні два такти мелодії за ритмікою цілком однакові, *rubato,* зазначає Квітка, поширюється і на ці два такти (в чутому ним виконанні І.Франка). Відсутність ремарки *rubato* у Лисенка Квітка пояснює припущенням, що, можливо, у 1886 році Франко "ритмізував не так вільно". Характер вільного виконання Квітка передає не тільки за допомогою слова *rubato,* але й через позначення самих довгостей, що відхиляються від нормативних. Ритмічна форма 6-складника ♪♪♩♩|♩𝅗𝅥 у Лисенка властива усім сегментам пісні. Тоді як запис Квітки, як він пише, відображує "здобуте мною враження акцентуації". Це найсуттєвіший момент відмінності запису ритму в обох нотаціях.

Далі Квітка, поглиблюючи значення характеру виконання *rubato*, переходить до власне *європейської музичної культури.* Відсутність у Лисенка цієї ремарки може мати те пояснення, що композитор в своїй уяві орієнтується на міру відхилень, прийняту в *концертній практиці* середовища, "в якому виховалися, живуть і творять і він сам, і ті виконавці, які виконуватимуть по-своєму". Однак, зазначає Квітка, "дуже значна невідповідність нерідко виявляється і в однорідному середовищі". Що це не така рідкість, Квітка показує на прикладі К. Ігумнова: виявляється, цей майстер у зрілі роки самокритично характеризував період власної виконавської діяльності 1917–1930 рр. виразом "зловживання *rubato*". "Навряд чи він хотів цим сказати, – коментує Квітка, – що тоді свідомо зловживав; можливо, для нього змінилася межа, про яку йде мова, і він став розцінювати як зловживання те, що раніше не приймав за таке".

Коли такі відмінні оцінки трапляються в середовищі і у виконавців, які виховувалися в інструктивних умовах *європейської* фортепіанної традиції, то складність тлумачень термінологічних позначень, що подаються біля запису *народної* мелодії, набагато зростає. Музичні навички фольклорного середовища, пише Квітка, як правило, "невідомі читаючому нотний запис". Поза композиторською музикою "значний поштовх для розробки цього питання був даний Бела Бартоком". Останній розрізняв три стадії розвитку ритму: елементарне *tempo giusto, parlando rubato* і ускладнене *tempo giusto*. Тобто, від простого чітко-

го ритму – до мовно-вільного виконання – і, нарешті, до *tempo giusto,* збагаченого досвідом пізнього (очевидно, "європеїзованого") розуміння *rubato*.

Аналізуючи записи "Угорських народних мелодій" Б. Бартока (1924 р.), Квітка вказує, що теоретичні зусилля записувача, однак, не дістали продовження в нотаціях, "не мають вказівок на те, які відхилення відбуваються в окремих випадках від нормальної довгості, позначеної восьмими, четвертними та іншими нотами". До того ж мелодії подано без варіантів і в межах лише однієї строфи. "Нотація фонографічного запису в такому відрізку пісні, – підкреслює Квітка, – дає, порівняно з безпосереднім записом [на слух], менше певності в тому, що схоплено щось більш-менш постійне, бо для безпосереднього запису мелодію слухають звичайно не один раз, а фонографується вона найчастіше один раз, причому може бути відтворене яке-небудь випадкове, нетипове, нехарактерне відхилення".

І Квітка підводить підсумок: поставлені тут питання запису "норми", збереження її відчуття і відхилення в характері *rubato* залишаються і в нього, і в Бела Бартока остаточно не розв'язаними. Викладені ж міркування обумовлюються тим, "щоб виправдати опублікування мого запису, що не співпадає щодо ритму з записом Лисенка".

У 1902 році Квітка ще не мав того досвіду, який згодом привів його до створення теорії ритмоструктурної типології, і орієнтувався на власні емпіричні відчуття музиканта-виконавця. У той час Квітка перебував у пошуках, намагався відобразити в нотній графіці максимально можливим чином *акцентні* та *ритмічні* тонкощі виконання. Він на той момент психологічно відчувався ще *музикантом-виконавцем*, який перебував у пошуках шляхів *науково-етнографічної нотації*[9]. Але саме зав-

---

[9] Значення цього аналітичного фрагменту актуальне і в історичній ретроспективі (з музично-виконавських позицій підходили до нотування народних мелодій майже усі композитори – М. Балакірєв, М. Римський-Корсаков, О. Рубець, ранній М. Лисенко та ін.), і не втратило значення й сьогодні. Сучасні транскриптори часто керуються буквальним розумінням "істиності" фонограми, намагаються відобразити найменші деталі і стають на шлях "***фотографічної***" нотації. Хоч з огляду на зрілість сучасної музичної етнографії та опрацьованість правил моделювання пісенної форми емпіричні нотації мають слушність чи не виключно в межах етнофонії.

дяки цим пошукам історія музичної етнографії й збагатилася аналітичним фрагментом, який розглядається і який було написано через 40 років після запису мелодії “Жалі мої, жалі” – вже зрілим дослідником. Зважаючи на виняткову схильність Квітки до самокритичності, повчально вчитатися у рядки, присвячені поясненню його ранніх поглядів на проблеми транскрипції ритміки народних мелодій.

“Коментар” Квітки стосовно проблем нотації народної музики містить великий аналітичний матеріал про два можливі (і практично діючі й зараз) погляди на відтворення реального звучання у символах *писемно-знакової* графіки. Перший – *структурно-типологічний* – транскрипція з метою виявлення *архетипічних* закономірностей конкретної мелодії (підхід історично-етнологічний), другий – (відповідний потребам практичної етнофонії) – *емпіричний,* що має на меті виявити і зафіксувати максимум індивідуальних тонкощів ритміки, ладу, інтонації, агогіки тощо. Ця проблема ставиться на матеріалах квіткінського аналізу з акцентом на *виконавській* стороні нотацій Лисенка і Квітки (пісня “Жалі мої, жалі”). У Лисенка ми бачимо зразок *структурно-типологічної* нотації, без уваги до виконавських деталей, у Квітки – зразок *емпіричної* нотації, спробу відобразити найтонші нюанси виконання.

* * *

Тема відмінностей нотації в різних транскрипторів має у “Коментарі” продовження, на цей раз – записів тієї ж мелодії, наспіваної І.Франком М. Харжевському (у 1901 р., у присутності К. Квітки,) і пізніше (у 1912 р.) – Ф. Колессі. Запис М. Харжевського опублікований у збірнику “Українські народні мелодії”, № 627(525), і повторений в “Коментарі”, № 104-к; Ф. Колесси – в “Студіях” І.Франка (ноти К. Квітка подав у “Коментарі”, № 105-к). Обидві нотації мають суттєві розходження (не менші, ніж в щойно розглянутих записах К. Квіткою й М. Лисенком мелодії “Жалі мої, жалі”). Предметом квітчиного аналізу на цей раз є увага до *архетипічної норми*: якщо у попередній аналітиці Квітка висував на перший план *акцентологічні* деталі виконавства (насамперед фонологічні) та індивідуальні риси співу, то зараз увагу переміщено на

типологічні проблеми нотації (графічне відображення в нотній графіці пісенного типу).

Стосовно запису М. Лисенком мелодії "Жалі мої, жалі" Квітка вказував на дотримання композитором *мнемонічного архетипу* ритмізації сегментів мелодії – форми ♪ ♪ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 (використовуємо в даному разі сучасну термінологію). Аналіз записів Харжевського й Колесси Квітка проводить на іншій основі – структурно-типологічній базі *модельованої* нотації[10]. Не заперечуючи правомірність *емпіричної нотації,* важливої для пізнання етнофонії, Квітка на цей раз посилює наголос на пріоритетності для *історичної науки* саме *структурно-типологічного* підходу до нотації народних мелодій. В такому разі на перший план висувається *модель ритму (форми)*, яку він називає *складоритмічною*[11] *схемою* ("слоговременой схемой"). Саме цих параметрів дотримувався Ф. Колесса.

У той же час нотація Харжевського відображує важливі *індивідуальні* ознаки співу Франка та його чуття *інтерпретатора фольклорної мелодії*. Франко все ж не був справжнім народним співаком. Його дитячі враження змінилися під впливом європейської освіти і культури та інтелігентського оточення. Через це насиченість виконання засобами *рубато,* інтенсивними агогічними зрушеннями ставили записувача перед вибором: або їх фіксувати там, де в наступному куплеті вони будуть відсутні, або виявляти *норму*, до певної міри ігноруючи експресивний стиль франкового виконання. Цим шляхом, очевидно, пішов Колесса, так само – Лисенко, тоді як Харжевський зафіксував факти *експресії*.

У зв'язку з такими непростими обставинами, щоб ствердити існування ритмічної конфігурації *пісенного типу як норми,* Квітка залучає до порівняння інші варіанти "коментованого тут наспіву зі схожими початковими словами пісні" (див. № 107-к, пор. його з № 105-к). Варіант був зафонографований Й. Роздольським і транскрибований С. Людкевичем. Квітка зазначає: "Наявність нотованого фонографічного запису не применшує

---

[10] Див. про модельовану нотацію докладніше: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. Методологія і методика. – К., 1997. – С. 299–305.

[11] На мій погляд, термін "складоритмічний" краще відповідає характеру операцій моделювання, ніж "складочасовий" (у Квітки – "слоговременной"). Адже в моделі *час* передається через знакові одиниці *ритму*.

значення безпосереднього [слухового] запису, зробленого Харжевським за моєю участю, та безпосереднього запису, здійсненого у 1912 р. Філаретом Колессою. Фонографічним записом представлено варіант порівняно схематичний – в ритмічному відношенні; його відносно спрощеній формі відповідає позначка Людкевича про характер виконання – risoluto. Таке визначення не підходить до драматично тривожного характеру, який мала пісня у виконання І.Франка”.

* * *

Є кілька десятків типів мислення (психологи налічують їх до сорока). Але серед них можна виділити за фундаментальними ознаками три основних:

1. *рефлекторне* (або побутове) – коли пізнання дійсності зводиться до безпосередньої реакції органів почуттів на зовнішні впливи;

2. *художньо-образне*, при якому межа свідомого й несвідомого дуже лабільна, що дозволяє архетипічним фігурам (артефактам несвідомого) вільний доступ у свідомість. Наслідком буває *художня творчість*;

3. *абстрактно-логічне*. На цьому рівні відбувається перехід від емпіричного пізнання й рефлекторних реакцій до *наукового мислення*, від мислення конкретними враженнями – до мислення абстрактними поняттями. Саме на цьому рівні відкривається можливість спостереження *неочевидних* (і недоступних за іншого типу мислення) об’єктів – насамперед *структур* як набору елементів та відношень між ними [12].

Записувач (чи транскриптор) може не дати типологічно якісної нотації, якщо він не усвідомлює *структурні* закони пісенної форми. При цьому звуковисотно-ладова та фіоритурно-динамічна деталізація (при усій їх корисності) не гарантує якості запису, якщо *закони ритмоструктури* для записувача залишаються недостатньо ясними. Останнє було показове для більшості нотаторів кінця XVIII–XX. Емпірична нотація виглядає мотивованою в тому випадкові, коли записувач усвідомлює

---

[12] *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. – С. 153–162.

пісенний тип, але ставить завданням виявити оригінальні риси виконання. Це зовсім не те саме, коли нотатор добросовісно фіксує *почуте*, але не має уявлення про структурно-типологічні закономірності конкретної пісенної форми.

Виявлення пісенного типу нерідко вимагає *моделювання* (як ми тепер говоримо) [13], або, як писав Квітка, "*схематизації*" ритміки та віршової структури [14]. В "Коментарі" Квітка на десятках сторінок, в численних аналізах довів до завершення теорію ритмоструктурної типології, опрацювання якої було ним розпочате в роботі "Українські пісні про дітозгубницю" [15]. У цій праці Квітка вперше вдається до методу *моделювання ритму*. В. Гошовський вказує на дві використані при цьому операції: ліквідацію пунктированості та подовження ритмічних одиниць за рахунок пауз (коли такі поставлені записувачем) [16]. Обидві операції торкається *музичного* ритму.

В "Коментарі" Квітка обґрунтовує і застосовує ще одну операцію з моделювання – приведення до *норми* складочислової *структури пісенного вірша*. Цю операцію він називає "розвантаженням" [17] вірша ("разгрузкой стиха"). В українському і білоруському фольклорі розширення (ампліфікація) вірша відбувається за рахунок *роздрібнення*, як пише Квітка, *ординарного* силабічного часу ("ординарного слогового времени"). Це перетворює віршові сегменти і рядки з 4-складових на 5-6-складові, 6-складові – на 7-8-9-складові тощо. Однак сума музичного часу залишається незмінною, що й дає підстави для моделювання складочислового архетипу шляхом зняття "надлишкових" складів і слів. Розширення вірша Квітка зараховує до ресурсів "худо-

---

[13] *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 2. Коментар В. Гошовського на с. 193; *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 20–27; *Луканюк Б. С.* К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения / Ред. кол.: Е. Гусев и др. – Ленинград, 1983. – С. 124–136.

[14] В. Гошовський називає це приведенням "розспіваного", "розширеного вірша" до його гіпотетично первісної норми ("абстрагованої структури", "чистої структури"). В роб.: *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 2. – С. 22–23.

[15] З теоретичного погляду із цією працею краще знайомитися в редакції та з коментарями В. Гошовського. Див.: *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 2. – С. 119–191. Там же коментарі В. Гошовського. – С. 191–198.

[16] Там само. – С. 193, виноска 2.

[17] Крім перекладу терміну "разгрузка" словом "розвантаження", можна запропонувати ще один синонім: "стягнення" (до ординарної норми).

жнього розвитку первісної складо-часової форми" ("слогово-временной формы") та "складочислового збагачення вірша".

В ряді випадків ординарна ритмічна одиниця (наприклад, чвертка) може складатися із 2–4-х менших тривалостей (двох вісімок, вісімки й двох шістнадцяток тощо), які розспівуються (вокалізуються) на один склад тексту (порівн., наприклад, № 21-к і схеми № 22-к та № 23-к). При моделюванні усі ноти розспіву об'єднуються в одну "ординарну" складоноту. Квітка спеціально цю операцію не коментує, але використовує її ще від середини 1920-х років. Її можна зарахувати до четвертого принципу моделювання.

Квітка докладно розглядає методичний бік "розвантаження" в операціях з неповнозначною лексикою та вигуками (правила зняття "надлишкових" слів "да", "ох" тощо), а також заміни форм слова (наприклад, "хазяйські" – "хазяйськії"). Ним проаналізовано найменші тонкощі процесу "розширення" вірша (через роздрібнення *ординарної,* нормативної для даного пісенного типу тривалості звучання складу), логіку варіювання пісенної форми (появу понаднормативних варіантів складочислової структури – в тому числі через використання різних форм лексики, діалектної та індивідуальної вимови), а також правомірність *схематизації* амліфікованого (розширеного) вірша. При розгляді усіх цих явищ Квітка керується центральним методичним поняттям – *норми* (яка зберігається у підсвідомості співаків у вигляді моделі архетипу) [18]. Висновок про недостатність (рідше) або надмірність (частіше) складів тексту у віршовому рядку робиться на підставі порівняння *норми* із моделлю. Саме на фоні *норми* чітко увиразнюються інтуїтивні дії співаків: роздрібнення основної (ординарної) ритмічної одиниці або її укрупнення. Майже весь критичний і текстологічний матеріал "Коментаря" спирається на міцні і чіткі засади моделювання та порівняння варіантів з *нормою* (у вигляді ритміки сегментів, рядків, віршів, строфіки, музичної форми, приспівних елементів). В "Коментарі" ми бачимо ефективну дію теорії ритмоструктурної типології як інструментарію аналітики, критики й

---

[18] Глибина моделювання може бути різною, особливо, коли це стосується рядка або цілої строфи. Див. кілька варіантів моделі російської протяжної пісні "Ты, заря ли, ой да ты, заря ли" в роботі: *Іваницький А.* Основи логіки музичної форми. – С. 154–155.

текстології. Причому, інструментарію аналітики, критики й текстології, опертому на логічні засади. При цьому суб'єктивний фактор зведено до мінімуму.

Після зробленого огляду теорії ритмоструктурної типології, як вона постає на сторінках "Коментаря", резюмуємо її основи. Вони узагальнюються в чотирьох операціях *моделювання* архетипічної "норми" пісенної строфи:

1) вирівнювання пунктированих ритмів;

2) включення пауз у сумарну тривалість ритмічних одиниць;

3) стягнення ампліфікованого вірша до складочислової норми через зняття "зайвих" складів тексту;

4) об'єднання мелодичних розспівів в ординарні ритмічні тривалості.

Виконання цих операцій дає можливість виявляти ознаки *пісенних типів* та оперувати ними при порівняльних, критичних, текстологічних завданнях, а також встановлювати географічні ареали поширення пісенних типів.

* * *

Хоча весь текстологічний бік "Коментаря" спирається на *типологічні* засади, проте найпослідовніше і найширше ця методика використана у нарисах про "дві пісні наймита" (за підготовленим виданням розділи 4 і 5).

Коментуючи ритмічну форму варіантів "пісні наймита" (паралельно – й інших пісень), Квітка йде насамперед шляхом *прагматичним*, – тобто, не ставить за мету довести умоглядну тезу, сформульовану заздалегідь[19]. "Пісні наймита" становлять у "Коментарі" окрему, достатньо довершену студію із двох нарисів, об'єднаних спорідненою тематикою та єдиними принципами дослідження. У першому нарисі розглянуто варіанти

[19] Це викликає аналогію з методикою розгляду пісенних варіантів І.Франком в "Студіях над українськими народними піснями", який і сформулював її основи: "Не вдаючися ні в які загальні міркування ані системи, брати текст за текстом пісні, опубліковані в наших збірниках або переховані в рукописах, зводити докупи всі їх відомі й невідомі досі варіанти і студіювати їх детально, розширяючи в міру потреби дослід на сусідні країни, з якими наші пісні виявляють органічний зв'язок, притягаючи до порівняння матеріал прозовий, старі друки, загалом усе, що може причинитися до як повнішого зрозуміння даної пісні, – отсе моя мета". – *Франко І.* Зібрання творів. У 50 т. – Т. 42. – С. 16.

структури 4+4+6, у другому – 4+4. Студію про дві пісні наймита у "Коментарі" можна зарахувати до *триптиха*, методика й текстологія якого зосереджена на дослідженні *варіантних груп*. Дві попередні роботи були опубліковані у 1920-ті роки[20]. В них Квітка слідував коротко окресленій програмі: "Систематизація, уваги та нові матеріали". В аналізі "пісень наймита" акцент зроблено на критико-текстологічній типології.

Мета написання "Коментаря" була визначена на його перших сторінках: "Численні зауваження спрямовані на з'ясування історико-теоретичного значення наспівів, що містяться у збірнику [1922 р.], через зіставлення з іншими джерелами". Найпослідовніше (і найдокладніше) ця програма втілена у "піснях наймита".

Значною мірою ідея цих нарисів виникла завдяки тому впливові, який справив на К. Квітку Максим Микитенко[21]. Закономірно, що у нарисі про "першу пісню наймита" (розділ 4) багато уваги приділено і особі, і виконанню Микитенка. Абзаци про характер і тонус виконання "першої пісні наймита" унікальні за внутрішньою напругою: наприклад, перебирання визначень характеру співу Максима – "грусть", "меланхолия", "мрачно", "угрюмо", "сумрачно", "пасмурно" тощо (плюс ще ряд італійських слів) – це унаочнення істини (яку, безперечно, й прагнув проілюструвати Квітка) *безсилля словесної* характеристики перед музикою, перед силою виконавського хисту талановитого народного співака.

"Пісні наймита", як зазначалося, складають дві розвідки. Перша – аналіз пісні № 364(223) "Да тече річка да невеличка" структури (схематизованої) 4+4+6. Друга, подана у двох варіантах – № 365(226) та № 366(227), структури 4+4 (з рефреном "гей, гей" і повтором другого вірша). Загальний обсяг двох розвідок складає 2,5 друкованих аркушів. Ці розділи "Коментаря" містять багатий матеріал з методики музично-фольклористичної текстології і під-

---

[20] *Квітка К.* Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводлителем / Етнографічний вісник УАН. – К., 1926. – Кн. 2; Українські пісні про дітозгубницю / Там само. – К., 1926. – Кн. 3; К., 1927. – Кн. 4.

[21] "Большая часть песен, – писав К. Квітка, – записанных мною с голоса Максима, заслуживала бы пространных исследовательских экскурсов. Однако, торопясь дать необходимые сведения по всему материалу сборника, стараюсь сдерживать себя и даю предпочтение разъяснениям источниковедческого и "текстологического" характера". Див. також кінець "Передмови" Квітки до збірника "Українські народні мелодії", де він найдзвичайно високо оцінює Максима Микитенка.

сумовують півстолітній шлях дослідницької думки К. Квітки до створення методичних принципів теорії ритмоструктурної текстології на основі застосування теорії ритмоструктурної типології.

Розвідка про "першу пісню наймита" розпочинається із критики публікації його запису пісні "Да тече річка да невеличка" у збірникові "Українська народна пісня" (К., 1936), зробленої без відома та згоди на те самого Квітки. Він розглядає суб'єктивність редагування та помилки. Зокрема, упорядниками зроблено пропуски односкладових слів "да". Але це, вказує Квітка, не дрібниці: частки та вигуки – суттєві елементи *пісенної форми* і *співочого процесу*. На останньому Квітка наголошує: "Збережений оригінал мого запису тексту доводить, що, коли Максим *диктував* слова пісні, *не виконуючи наспіву,* він загалом дотримувався основного складочислового розміру 4+4+6, не вставляючи слів "да", "а", "ох" для збагачення розміру. Він почав *розширювати* цей розмір лише *у пісенному виконанні...*" (курсив мій. – *А. І.*).

Продовжуючи мову про вагу і роль ампліфікації віршового розміру пісні, Квітка наводить варіанти інших збирачів (в тому числі білоруські варіанти), показує, що розширення відбувається також і за рахунок форм лексики (наприклад, "встану" – "устану"). У цьому – продовження критики публікації пісні "Да тече річка да невеличка", бо упорядники збірника "Українська народна пісня" (1936 р.), крім іншого, змінювали і форми лексики (замість "хазяєчка" – "хазяйка" тощо). Ці зауваження Квітки – лише зовні про ампліфікацію. Насправді ж вони торкаються *історико-теоретичного* значення пісні: неприпустимо легковажити у питаннях редагування, – так можна перейти грань, де вже порушується форма пісні і зв'язки всередині тонкого пісенно-виконавського організму.

Подальший аналіз рухається у напрямку встановлення та розгляду *пісенних типів*. Розвідка містить великий матеріал для поглибленого розуміння *теорії пісенного типу.*

Головні висновки такі: *строфіка* має форми: **а)** дворядкову ізометричну[22] – "Да тече річка да невеличка", № 364(223), співану Микитенком, яка й лягла в основу розвідки; **б)** однорядко-

[22] Термін "ізометрична" вживається мною стосовно *моделі* складочислової структури віршів 4+4+6. Реальний пісенний вірш завдяки ампліфікації дає варіанти від 4+4+6 до 5+6+8.

ву з *межиспівом*[23] (за термінологією "Коментаря" – "сцепляющий запев", див. № 26-к); **в)** дворядкову ізометричну з межиспівом (див. № 29-к). Однак остання, починаючи в 2-ї строфи, нерідко стає *однорядковою* і, отже, тотожньою № 26-к. Через таку особливість форма як у № 29-к стає своєрідним "ланцюжком" між типами **а)** № 364(223) та **б)** № 26-к: з першим вона зближується на засадах дворядкової ізометрії, з другою – межиспівом та повною тотожністю, починаючи з 2-ї строфи; **г)** окремо стоїть ще один тип строфи. Його Квітка не аналізує, а лиш *вказує* на нього в кінці розвідки – № 608(507), "Ой зацвіла черемшина коло перелазу" – однорядкова форма з повтором третього 6-складового сегменту тексту та зміною при цьому його ритмічної форми (збільшення удвічі останніх двох складонот):

Узагальнюючи, до спільного ритмічного типу Квітка зараховує білоруську пісню "Эй, зажурылась да каліналька" (№ 29-к) та українську "Вчора була суботонька" (№ 39-к). Ознака цього типу – повторність однієї ритмічної конфігурації ♩𝅗𝅥♩♩ (типу "пеон-другий" згідно номенклатури античної метрики).

Наступний тип – "Ой зацвіла черемшина", № 608(507) – "не виявляє ознак схожості з розглянутими до цих пір, окрім складочислової будови (4+4+6)" (див. щойно наведену модель ритмічної форми під літерою "**г**"**)**.

Аналізуючи "першу пісню наймита", Квітка, брав до уваги тематику (зміст), форму строфи, ритмічну конфігурацію, складочислову структуру вірша. Однак в кінці нарису *тематика* взагалі ним виключається з ряду корелятивних ознак типу. Квітка пише, що зроблений огляд пісень "поки не дає підстав для встановлення *пісенного* типу, який відповідав би загальним ознакам поетичного змісту і разом з тим ознакам ритмічного й мелодичного порядку". Найзагальнішим показником пісенного типу, отже, виступає *складочислова структура тексту*. Форма строфи та ритмічна організація сегментів та рядків пісні найбільшою мірою сприяють *дивергенції типу* – тобто, появі підтипів і нових типів.

---

[23] Термінологічний неологізм Квітки, вжитий у роботі "Українські пісні про дітозгубницю" (1926 р.), – так він назвав зв'язуючий приспів між сусідніми строфами, який формується шляхом віршової конкатенації. Частіше межиспів виконується заспівувачем.

До варіантів “другої пісні наймита” Квітка відніс записані ним від Микитенка дві споріднені мелодії № 365(226) “Да немає гірш нікому” та № 366(227) “Ой немає гірш нікому” (подаємо інципіти без фонетичних ознак вимови). Квітка називає їх у “Коментарі” варіантами **А** та **Б.** Складочислова структура усіх варіантів (українських, білоруських, російських, словацьких, церковної музики XУІІ ст.) 4+4. На відміну від складочислення “першої пісні наймита”, структура “другої пісні наймита” 4+4 ампліфікується рідко і дуже незначно (як правило, окремі сегменти можуть бути збільшені на 1 склад тексту).

До першого типу “другої пісні наймита” Квітка зараховує трирядкові пісні з приспівкою “гей, гей” (ритмічну форму див. № 41-к). До другого типу – дворядкові строфи без такої приспівки (№ 46-к). При аналізі другого типу Квітка звертає увагу на ритмізацію *останнього* сегмента (№ 44-к), де замість очікуваного ♪♪♩♩ (що є типовим) з’являється ♩♩♪♪.

Квітка зазначає, що таке ритмізування “у наспіві повільної української народної пісні просто неймовірне” (в російському оригіналі – *невероятно*). Отже, з погляду теорії пісенного типу № 44-к викликає сумнів. Квітка припускає, що Л. Плосайкевич “неточно відобразив тривалості двох останніх звуків заради збереження тридольності тактового розміру”. Можливо, в кінці строфи мало бути здовження ритмічних одиниць (див. “Коментар”, № 45-к, в текстології Квітки). Далі він пише, що його зауваження “не має бути сприйняте як упереджене та образливе для людини [Л. Плосайкевича], праця якої стосовно запису українських пісень в цілому заслуговує вдячності”. У цьому поясненні – одна із привабливих рис натури Квітки: наукова принциповість у нього завжди йде поруч з повагою до колег і попередників.

До третього типу Квітка відносить трирядкові строфи з приспівкою “гей, гей”, коли в їх ритміці поєднуються форми першого типу (у першому рядку – див. № 46-к) і форми другого типу (у другому та третьому рядках – див. № 48-к).

Тут же Квітка критикує варіант № 50-к “Та нема в світі так нікому” у запису О. Рубця, де порушено основну ритмічну форму заключного сегменту (вона мала би бути конфігурації ♪♪♪♪ | ♪♪♩𝅗𝅥). Квітка пише: або ж О. Рубцю трапився необдарований співак, або запис зробив не Рубець, або ж Рубець – але в ранньому віці, “коли він ще не мав досвіду у розпізнанні

ритмічної форми. Як би то не було, передостанній такт запису [№ 50-к] містить в ритмічному відношенні недоладність і має бути забракований".

Повчальною є самокритика Квіткою власного запису № 417(283) "Нема в світі так нікому", що теж належить до третього пісенного типу. На перший погляд, запис не викликає заперечень. Квітка бачить недолік у постановці *заключної ферматі.* Провівши ряд порівнянь, залучивши інші українські записи, словацький наспів, зразок культової музики (№ 61-к), Квітка робить висновок: заключний рядок у пам'яті народного співака обов'язково утворює ритмічну конфігурацію 1:2 (*прогресивне*, зазначає Квітка, нарощування ритмічних тривалостей), Фермата на останній ноті в № 417(283), поставлена Квіткою в юності, отже, як він зазначає, *затемнює* ясність ритмічної форми заключного рядка музичної строфи.

Тут продемонстровано новаторський прийом дослідження за допомогою використання *пропорцій ритмічного часу.* Його уперше було розроблено й застосовано саме Квіткою. Ця методика гідна ширшого застосування та подальшого удосконалення[24]. Вона є частиною теорії ритмоструктурної типології і доповнює її аналітичні можливості в ділянці оперування *пропорціями часу.*

У розвідці про "другу пісню наймита" К. Квітка висловлює високу оцінку праці С. Людкевича (з систематики за ритмікою "Галицько-руських народних мелодій") та Ф. Колесси (систематика за складочисленням пісенних форм в "Ритміці українських народних пісень"). Як в методології коментування і критики записів народних пісень для Квітки правили за перший зразок "Студії" І.Франка, так у побудові теорії ритмоструктурної типології він спирався на праці С. Людкевича і Ф. Колесси,

[24] Те, що зовні виглядає як відношення кількості часу між тими чи іншими сегментами мелодії, або як відношення ритмічних вартостей складонот всередині сегменту, – насправді є проявом дії фундаментальних *логічних фігур* мислення. Зокрема, пропорції 1 : 2 та 2 : 3 є наслідком перетворення рівно ритмізованих відтинків часу (серіації однакових проміжків часу) у складніші бінарно-тернарні структури (див. докладніше: *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми: проблеми походження музики. – К., 2003. – С. 45–51). К. Квітка перший підмітив і використав закони *структурування часу.* Він же показав, що через теоретичні *моделі* пісенних типів можливий вихід на вибудування у майбутньому *логічної архітектоніки* музичного фольклору.

“які високою мірою полегшували пояснення пісенних ритмів як явищ, що вкладалися у систему ритмічних типів”.

* * *

Ряд дослідницьких, критичних і текстологічних спостережень торкаються *дефектології виконавства.* Їх не завжди можна відділити від загальних проблем ритмоструктурної типології (та й недоцільно, оскільки критика й дефектологія у Квітки оперта на моделювання ритмоструктури). Аспекти дефектології (як виконавства, так і запису) є складовою частиною теорію ритмоструктурної типології.

Хиби запису не завжди виникають через помилки записувача – трапляється, фіксуються недоліки самого виконання (не маючи досвіду, транскриптор може їх не помітити). Дефектологія виконавства не розроблена: є окремі спостереження, але вони не систематизовані. Досліджень у цій сфері немає взагалі. А, слід сказати, в еру використання досконалих приладів для звукозапису дефекти співу (виконання) ще більше впливають на якість документування, ніж це мало місце в часи слухових нотацій. При запису за слух співак багаторазово повторював, варіював, і записувач мав вибір, міг зорієнтуватися, що випадкове, а що основне (“типологічне”). Сучасна звукозаписуюча апаратура фіксує, як правило, *одноразове виконання* – часто без попереднього проспівування (“пригадування”). Тому під час транскрибування фонограми недосвідчений в етномузикології нотатор акуратно фіксує помилки співу (у формі, мелодиці, ладу, ритміці, вимові), які при *слуховому записі* виявили б свою нехарактерність, а то й чужорідність. Так з’являється “фотографічний документ”, який фіксує різні недоречності пісенного типу або виконавства і виводить (для користувача нотаціями) випадковості та недоліки співу на рівень “норми” або “оригінальності”[25].

Спостереження над дефектами виконання у “Коментарі” досить численні (див. “Предметно-тематичний покажчик”). На відміну від ритмоструктурної типології, яка є довершеною і най-

---

[25] Див. розділ 5, параграфи 11, 12 в роб.: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. – С. 294–299. Проаналізовані транскрипції М. Єнговатової зафіксували ряд недоліків виконання.

досконалішою у світовій фольклористиці методикою критичного аналізу музичних записів, дефектологія виконання належить до тих численних ділянок фольклористики, яку Квітка *позначив* і яку ще належить вивести на рівень теорії. В огляді "Коментаря" торкнемося для прикладу одного питання – ставлення Квітки до *дефектного виконання* та можливостей використання його для історичного документування народної музики.

С. Москальська не виконувала кінцеву "гуканку" у веснянках, але почала це робити у жнивних піснях. На "самоpедакцію" співачки Квітка вказує, розглядаючи записи веснянок О. Рубцем і К. Лазаревською, в яких є вигук "гу!" Недолік запису веснянок від Москальської, пояснює Квітка, виник з причини запису *у кімнаті* (тобто, не під час обряду). Через це записи збирача-аматора (як К. Лазаревської) можуть виявитися точнішими у якихось деталях, якщо запис відбувався *в натуральних умовах* (обряду, свята)[26].

При співі весільних № 169(98) і № 178(99) Квітка відзначив хистке інтонування, неузгодженість голосів співачок: "Я зробив запис з їх співу не тому, що мав відомості про їхні переваги, а тому, що це за обставинами виявилося можливим, – вибору не було". Отже, недостатня музикальність, неталановитість співаків, нетверде знання пісні можуть спричинитися до недоліків (або зародити сумнів збирача у якості зібраного матеріалу). Публікація таких записів виправдана в тому випадкові, коли збирач *коментує* нотацію.

Протилежне явище – коли співак на основі глибокого знання пісень створює версії, які можуть мати небажані риси індивідуалізації (або, навпаки, узагальненості), містити нехарактерні для даного типу пісень риси. Один з таких випадків – веснянка № 13(53) "Володар", записана від Олени Пчілки. Незважаючи на підозру в "редакції" з боку співачки, Квітка вмістив веснянку до збірника з уваги на її історичне значення (на той час варіантів "Володаря" або "Воротаря" було відомо небагато). "Зняти мій запис виконаної О[леною] П[чілкою] мело-

[26] У розділі 8 "Коментаря" є продовження цієї думки: "Звичайно, було б бажано, щоб усі наспіви, що стали надбанням суспільства завдяки запису, зробленому в кабінетних умовах, були заново записані в побутовому виконанні, притому з застосуванням нових удосконалених звукозаписуючих апаратів".

дії – пісні "Володар", яка має велике історичне значення, було б непослідовно при такому загальному стані в історичній науці, коли багато що вибудовується на підставі свідчень, які не мають ваги повної точності і достовірності в усьому обсязі. Критика джерел займає важливе місце в історичному дослідженні. Дослідники народної музики поставили б себе в надто невигідне становище, коли б замість критичного використання просто відкидали неповноцінні джерела". Тут сформульовано один з найважливіших принципів ставлення Квітки до джерел: історичним документом може вважатися і недосконалий запис, але *тільки після його критики,* якою буде відзначено достовірні сторони і визначено, в яких межах цей документ (мелодія) може використовуватися.

Великі сумніви викликали у Квітки записані ним мелодії № 23(39) і № 14(40) (до них слід долучити ще й № 11(38), який Квітка чомусь не згадав). Головна причина – "переважаючий рух по щаблях мінорного тризвуку – не підтверджується іншими українськими народними зразками". Головним стимулом для включення цих записів у збірник 1922 р. "була надія, що хто-небудь зацікавиться явищем, рідкісним для народної музики східних слов'ян, і проведе запис тих же наспівів на місці".

* * *

Підведемо основні підсумки теоретичних й аналітичних позицій текстології й дефектології на сторінках "Коментаря":

1) ритм і форма народної пісні зберігають у підсвідомій пам'яті носіїв фольклору найдавніші *архетипи* (від верхнього палеоліту, мезоліту, неоліту). Фольклорне виконання і особливо варіювання відбувається не на основі *заучування* конкретних зразків (що властиве європейському професіоналізму), а на базі інтуїтивного чуття *архетипу.* Ми не маємо відомостей, чи був Квітка знайомий з працями К. Юнга. Скоріше – ні (вони перебували під забороною в СРСР). Тим більше варте уваги те, що Квітка у сфері етномузикології поставив ті ж проблеми – *архетипічної пам'яті* художньої підсвідомості[27];

[27] Пояснення архетипічного мислення опрацьоване в роботах К. Юнга. Див.: *Юнг К.* Избранное. – Минск, 1998. Він аналізує з погляду психопатології такі

2) базою критичного й порівняльного аналізу народних мелодій слугує універсальний метод *моделювання* ритмічної й складочислової "норми" сегментів і рядків пісенної строфи. Модельований архетип є тією *логічною фігурою*, на основі якої відбувається *часове* й *територіальне* розгалуження (дивергенція) сім'ї пісенних варіантів. Він є "кістяком" пісенно-ритмічної форми, на яку "наживляються" ладові й мелодичні компоненти пісні;

3) розроблені Квіткою основи *музично-фольклористичної текстології* оперті на закони логіки й симетрії, які дістали втілення в теорії ритмоструктурної типології і включають дефектологію виконання, запису та редагування.

архетипи як *тінь, аніма, анімус (с. 161–238),* що закладені у підсвідомість ще від початків розвитку біосфери. В їх числі перебувають також *логічні та художні* архетипи. Спостереження видатного психоаналітика узагальнено автором передмови (Н. Калиною) до видання "Избранного" К. Юнга: "Характерна властивість архетипу або архетипічного образу – нуминозність. Архетип, де б він не проявлявся, позначений непереборною спонукаючою силою, якщо йде від підсвідомого та переживання архетипічних символів, що поєднують одночасно захоплення і страх, благоговіння і жах. Нуминозність є атрибут всезагального релігійного досвіду, нуминозне переживання – це переживання людини, яка стоїть перед лицем Бога, великим і страшним одночасно... Ще одна область виявлення архетипів – художня творчість, вагомим джерелом якої є символічні фантазії. З найдавніших часів поети, художники, драматурги, музиканти, скульптори черпали натхнення у підсвідомому, створюючи величні образи архетипічної природи" (с. 9). Там же, в роботі "**Anion**", К. Юнг, торкаючися *самості Христа* (не будемо заглиблюватися у сферу теології, обмежимося смислом життєвого висновку) пише: "...архетип відрізняється від паралельних йому явищ інших сфер лише в одному відношенні: він вказує на всюдисущий факт психічного життя..." (с. 236). Квітка вивів на рівень теорії специфічний фольклорний архетип "всюдисущих фактів життя" – структурні закони художньої творчості фольклору.

Оксана Шевчук

Климент Квітка та українська музика

К. Квітка і хорова творчість кінця 1910 – початку 1920-х років

Проблема фольклоризму не нова в українському музикознавстві й достатньо висвітлена наукою. Проте і надалі вона залишається однією з найважливіших та найактуальніших для української культури.

Тема "Климент Квітка і українська музика" стосується історії фольклоризму української музики на етапі її інтенсивного розвитку, що бурхливо, сміливо й багатогранно заявив про себе у першій третині XX ст. Українська музика цього періоду, з одного боку, як автономна і самодостатня галузь, розвивалася за власними музичними законами і у власних формах, з іншого – вбирала інтелектуально-художні набутки сучасної їй української культури – літератури, драматургії. Та насамперед вона віддзеркалювала фольклорні впливи й витоки, які вели до музично-фольклорних надбань того часу.

З цього погляду глибоко новаторська наукова та насамперед збирацька діяльність К. Квітки є видатним внеском не лише у розвиток фольклористки, але й фольклоризму української музики 1920-х роках. Збірники К. Квітки "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки" [1] та "Українські народні мелодії" [2] не лише відіграли визначну роль в музичній фольклористиці, але й посіли поважне місце в українській музиці усіх жанрів, у творчості багатьох відомих композиторів, серед яких М. Леонтович, Я. Степовий, М. Вериківський, П. Козицький, В. Верховинець, Ф. Блуменфельд, Ф. Якименко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Костенко, Ю. Мейтус, Р. Гліер та багато інших.

Суспільно-політична ситуація, що склалася в час і після революції, в умовах УНР та після її поразки все ж накреслила стратегію розвитку власне національно-культурних форм української держави, вплинула на розкриття креативних сил народу. Ренесансні тенденції як виклик часові, з його суперечностями і складнощами у політичному, економічному і побутовому житті у цей час дають про себе знати насамперед у мистець-

ко-культурній, освітній та науковій сферах. Великі обсяги і обрії нових завдань залучають до активної праці українську інтелігенцію, готову духовно, морально та інтелектуально до різноманітної культурницької діяльності. Щодо цього 1920-і роки виявилися благодатними, напрочуд плідними і великою мірою новаторськими та водночас такими, що демонстрували духовну тяглість з музичною традицією М. Лисенка, а також сконденсували і переосмислили в художній практиці досягнення К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового. Саме цим митцям належить перший досвід творчого опрацювання фольклорних записів К. Квітки, представлених у збірнику "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка" [1].

Його поява у 1917–1918 роках стає подією в українському культурному житті. Збірник схвально оцінюють і починають активно запроваджувати у тодішню музично-освітню практику та композиторську музику [3].

Якщо Лисенкові збірники репрезентували здебільшого пісенний фольклор центральних областей України, той одноголосний спів, який імпонував українській інтелігенції, від якої композитор записував, та який найкраще був інтерпретований самим Лисенком, то збірник записів К. Квітки від Лесі Українки містив пісенний матеріал з одного регіону України – Волині.

Збірник містив календарно-обрядові (веснянки, весняні ігри і танки), купальські, жниварські, колядки, щедрівки, пісні на колодку, відтак родинно-обрядові – весільні, хрестинні; історичні, козацькі, рекрутські пісні та балади; значний за обсягом є розділ пісень ліричних та побутових і, нарешті, жартівливих. Крім названих пісень, до збірника увійшли колискові пісні, дитячі, мелодії до приповістки "Скрипка і бубон" та до казок. Ось де відкривалося поле для реалізації педагогічного виховання на національній основі, на підвалинах давніх архетипів музичного мислення, що зберегли сліди історичного буття українців.

Зламний момент, що радикально вплинув на зміну стильових орієнтирів у фольклоризмі української музики, пов'язується насамперед з хоровими обробками М. Леонтовича. Вони внесли у професійну практику якісно інші критерії жанрово-стильового відбору фольклору з ухилом в стихію селянської пісенності, виякравили соціально-побутові мотиви народного першоджерела, ок-

реслили кінцевий художній результат у формі, що віддзеркалювала індивідуальність композиторського мислення.

За висновками відомого львівського фольклориста Б. Луканюка [4] найближчим став для М. Леонтовича пісенний матеріал східного субдіалекта подільсько-волинського етнографічного району, чимало зразків якого композитор знайшов у збірнику К. Квітки "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки". Звідси Леонтович запозичив 14 пісенних зразків, серед яких 8 обрядових (купальські, веснянки) і родинно-побутові (весільні, балада), а це, зокрема: "Женчичок-бренчичок" (№ 21), "Чорнушко-душко" (№ 14), "Прошу тестоньку" (№ 9), "Ой ніхто ж там не бував" (№ 27), "Ой хто в тому лісі стукає, гукає" (№ 34), весільні – "Не стій вербо" (№ 72) [2], "Ой сивая зозуленько" (№ 74), "Ой у саду голубець гуде" (№ 62), відтак хрестинна "Вишні-черешні розвиваються" (№ 84), родинно-побутові – "Ой пряду, пряду" (в оригіналі "Праду, сокочу", № 118), "Піють півні" (№ 156), "Козака несуть" (№ 167) і жартівлива "Ой устану я в понеділок" (№ 172), різдвяна гра "Коза".

Особливості стилю опрацювання народних пісень, індивідуальне у кожному окремому випадку диктувалося жанровими, ладо інтонаційними та метро-ритмічними особливостями пісні. Образний зміст цих і багатьох інших пісень віддзеркалює розмаїту палітру щоденного життя українців крізь призму обряду, багатий спектр родинних стосунків, розкриває величезну емоційну шкалу у взаєминах молоді, характер морально-етичної поведінки між людьми у різних життєво-побутових ситуаціях.

Починаючи з творчості М. Леонтовича, в українську музику входить термін "композиторська техніка", який, з одного боку, означає усвідомлений вибір з фольклорних джерел предмету опрацювання, з іншого – засвідчує новаторський метод його опрацювання.

Відомо, що усі технічні правила, рекомендовані М. Леонтовичу Б. Яворським [3], що стосувалися т. зв. "вільного ставлення" до автентичних текстів – не відразу і нелегко сприймалися митцем. Але вже 1916 року хором Київського університету під керуванням О. Кошиця було вперше виконано "Щедрик " Леонтовича, який ураз став знаменитим. Причину цього феноменального успіху слід шукати в самій пісні, стилістично новій і привабливій, а відтак у техніці композиторської інтерпретації –

також вражаюче новій. Вже на еміграції О. Кошиць з приводу цього написав: "новизна в аранжуванні полягала в трактуванні народної мелодії, вокальної по суті, як об'єкт інструментальної розробки. Це надавало, безумовно, свіжості аранжуванню, чулось щось незвикле і подобалось публіці дуже, включно до надання титулу геніальності самому авторові" [5, с. 57]. З точки зору *техніки* – майстерності, краси звучання цей композиторський засіб, на думку Кошиця заслуговує уваги, а з погляду *фольклориста* – "це профанація пісні (як пісні)", бо хорова обробка повинна бути відбиттям вокальності пісні, її національної природи. Тому, продовжував Кошиць, "пісні – не видко, вона линяє перед постаттю автора, не видко й її вокальності й непомітно її українських рис" [5, с. 58].

Наприкінці 1910-х років Леонтович щедро черпав пісенний матеріал зі збірників К. Квітки у комплексі особливостей і принад, створюваних їхньою виразною, образною картинністю, особливою емоційною напругою та яскравим ритмомелосом. Винятково нові за технікою опрацювання, обробки Леонтовича породжували і множили як число композиторів-епігонів, так і тих, що творчо переосмислювали здобуте ним.

За прикладом М. Леонтовича до збірника К. Квітки звернувся також Я. Степовий. Перші опрацювання українських народних пісень для голосу з фортепіано Я Степового (28 пісень) з'явилися вже 1914 року. Невдовзі робота у цьому напрямку була оформлена у вокально-хорових збірочках під назвою "Проліски" у трьох випусках [6] та у п'яти хорових десятках [7]. На цьому етапі композитор скористався записами М. Лисенка, П. Демуцького, О. Рубця, А. Конощенка та К. Квітки.

До "Пролісків" увійшли пісні різних жанрів для голосу і фортепіано, розраховані на дітей дошкільного віку (Вип. 1), шкільного віку (вип. 2) і ширші кола користувачів (Вип. 3). Останній збірник охопив пісні на два голоси в супроводі фортепіано на тексти С. Руданського, Б. Грінченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, І. Манжури, В. Самійленка, а також народні пісні в опрацюванні на три голоси з інструментальним супроводом.

Статистика використання записів К. Квітки Я. Степовим свідчить про наступне. У першому випуску "Пролісків" (40 пісень) автор скористався лише однією піснею – "Мир миром, пироги з сиром" (№ 215). У дитячому побуті до неї вдавалися

тоді, коли мирили дітей, що посварилися між собою. У другому випуску (76 пісень) вже представлено 7 зразків, серед яких "А ми просо сіяли" (№ 6), "Пускайте нас" (№ 7), "Залізний ключ" (№ 8), "Женчичок" (№ 21), "А я рак неборак" (№ 44), "Соловеєчку, сватку, сватку" під назвою "Горобеєчку в садку, падку" (№ 26), "Заїнько" (№ 17).

Збірники "Проліски" Я. Степового, зокрема його перший випуск, до сьогодні зберегли за собою значення хрестоматії чудових музично-пісенних перлин для дітей. У них знайшли віддзеркалення особливості національного світогляду, природні мотиви (космос, фауна, флора), побачені крізь призму дитячої психології і сприйняття, міфологічні сентенції, особливості національної звичаєвості, а також жанрова система фольклору, яку, зокрема, представляють його давні зразки у формі дитячих примітивів-рецитацій до дощу, сонця, як і забавляння маленьких дітей, наслідування голосів природи, ритмізація дитячих рухів, озвучення казкових сюжетів тощо. На цей тип фольклору К. Квітка звернув увагу ще 1902 року, коли записав від Лесі Українки дитячі ігри, пісні і казки. Відтак він повторив їх у збірнику 1917—1918 років. Нарешті, фольклорист пишався колекцією таких зразків, уміщених у збірнику 1922 року "Українські народні мелодії", оскільки, на його думку, вони "мають першорядне значення для студіювання найдавніших стадій розвою тонального мистецтва" (Передмова, с. VII).

У "П'яти хорових десятках" для мішаного хору Я. Степового понад половину запозичено зі збірника К. Квітки "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки" [4]. З них — 2 веснянки (№ 13, 3), 5 балад (№№ 109, 102, 101, 97, 99), 3 дитячі (№№ 213, 214, 219), 6 лірично-побутових (№№ 140, 118, 119, 128, 141, 142), 1 — купальська (№ 27), 1 — історична (№ 87) та 5 весільних (№№ 62, 74, 72,70). Загальне число пісень сягає 26 зразків.

Працюючи над народними піснями, Степовий не вважав цей аспект творчості для себе найважливішим, як це було в Леонтовича. Проте, гостро відчуваючи культурні потреби часу, композитор активно включився в тодішнє мистецьке життя, вбирав нові художні враження, серед яких не останнє місце посідала творчість М. Леонтовича. З огляду на це у хорових десятках "Українських народних пісень" для мішаного хору Степовий скористався тими самими фольклорними джерелами, що

й Леонтович, зокрема: “Пряду, сокочу”, “Ой сивая зозуленька”, “Не стій, вербо, над водою, “Ой ніхто ж там не бував” та ін.

Як і Леонтович, Степовий застосував поліфонічні засоби розвитку матеріалу, техніку т. зв. вокального інструментування, вживаючи імітаційне голосоведення, стретні проведення, витримані хорові педалі, контрапунктичну поліфонію шляхом уведення плавних висхідних або низхідних ліній до основної теми народної пісні: “Хміль лугами” (№ 70), “Ой літає соколонько” (№ 36), “Перепеличенька повдовіла” (№ 169), “Ой сивая зозуленька”, “Пряду, сокочу”, “Коли б мені ступка та жорна” (№ 192). Водночас поліфонічний компонент тут не самодостатній, а швидше елемент індивідуалізації хорової фактури обробок. У багатоголосій конструкції обробок закладено також особливості народного гуртового співу з традиційним альтовим зачином і подальшим індивідуальним голосовим наповненням хорової тканини. До засобів опрацювання народної пісні Степовим віднесемо також принцип перегармонізації на рівні ладогармонії, тембру: “Ой у полі жито” (№ 102), “Ой устану раненько” (№ 101), “Вчора була суботонька”(№ 141).

Значна частина обробок Степового є однокуплетними: “Ой у полю, полю”, “Помощу кладочку”, “Ой на горі пшениченька” (№ 119), “Вчора була суботонька”, “Ой на морі, на синьому”, “Ой чиє ж то поле” (№ 103), “А в тому саду” (№ 3) та ін. З метою розкриття образного змісту, композитор розширював форму композиції до 3-частинної репризної (А-А*-А), варіюючи ладотональний план (паралельний мажоро-мінор), проводячи тему в інших голосах (здебільшого чоловічих), міняючи динамічно-виразову шкалу: “Перепеличенька повдовіла”, “Коли б мені ступка та жорна”, “Ой ніхто ж там не бував”, “Пряду, сокочу” та ін. У 2-частинній куплетно-варіаційній формі скомпоновано обробки “Котилася ясна зоря” та “Ой сивая зозуленька”.

Для мелодії формульного типу “Ой дзвони дзвонять” (№ 219) Степовий обирає наскрізну форму з кодою інструментального характеру. Нарешті, розгорнену контрастно-складову форму “Музики на весіллі” збудовано за принципом діалогу на мелодії зі збірника К. Квітки. Тут контрастна шкала динамічних відтінків, акцентуація вигуків “Бум!” і “Ой!”, гнучка градація темпів, емоційних настроїв, регістрові контрасти на фоні остинатних повторень створюють колористичну, диво-

вижну за життєвою силою і соковитим гумором народну сценку. У скерцоподібну, витончену за характером хорову п'єсу перетворилася пісенька "Бігло, бігло козенятко", яка виконується без тих контрастів, які засвідчені фольклорним записом (lamentoso, commodo, riqoroso).

Композитор з особливим пієтетом ставиться до народної пісні, не дозволяє собі втручатися в її структуру – розширювати або звужувати її чи вдаватися до тематичного розвитку, дотримується традицій українського гуртового співу. Каденції його обробок, чітко визначені народною піснею, завершуються октавою або унісоном. Здебільшого переважають автентичні заключні каденції ("Ой ніхто ж там не бував", "Перепеличенька невеличенька", "Коли б мені ступка та жорна", "А в тому саду", "Пряду, сокочу", "А в нашої перепілки" і ін.), меншою мірою – плагальні ("Ой чиє ж то поле", "Ой у полі жито", "Не стій, вербо, над водою", "Ой устану раненько" і ін.), ще рідше завершуються обробки фінальним тоном у вигляді V щабля ладу ("Ой сивая зозуленька", "Вже вечір"). Прагнення Степового до прозорості хорового письма, простоти й доступності увиразнили в його обробках роль каданса, посилили тенденцію до розчленування композиційної цілості і підкреслення у ній ролі і місця народної пісні як довершеного витвору. У цьому, як видно, і полягала суть вихідних художніх принципів композиторського фольклоризму Степового.

В 1919 р. вслід за Леонтовичем і майже одночасно із Степовим записи зі збірника "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки" використовує у хоровому циклі "Десять українських народних пісень для хору" М. Вериківський [8]. Композитор запозичив 4 зразки: з розділу "Пісні ліричні і побутові" – "Ой сосна, сосна"(№ 126), "Ой горе, горе" (№ 139); колискова "Ой ходить сон" (№ 211), "Ой дзвони дзвонять" (№ 219) – з розділу "Дитячі пісні".

Цикл пісень для хору було написано під час навчання у Б. Яворського. Фольклоризм у творчості М. Леонтовича, П. Козицького, Г. Верьовки формувався під впливом цього модерного педагога і полягав він у вільному ставленні до автентичного зразка, що передбачало втручання у музичний і поетичний тексти пісні, розширювало можливості введення інструментальних засобів компонування у хорову тканину та принципів поліфонічно-

го розвитку. М. Вериківський вже на прикладі цього хорового циклу зумів окреслити власний індивідуальний підхід до фольклору. Якщо Леонтович вдається до деталізованого образно-психологічного тлумачення сюжетної канви народної пісні, то М. Вериківський намагається малювати, живописати.

Такі хорові мініатюри як "Ой сосна, сосна", "Котику сіренький", "Ой дзвони дзвонять" надзвичайно колоритні і живописні. Засоби, якими тут керується композитор, більше інструментальні, ніж вокальні, а тому переважає в них "гармонія-фарба", "гармонія-рух" (терміни М. Грінченка). Так, скажімо, остинатність мелодії "Ой сосна, сосна" композитор долає делікатним гармонічним варіюванням, що створює враження імпресіоністичного мерехтіння.

Принцип звукопису є визначальним також у мініатюрі "Ой дзвони дзвонять". Основу складає формульний мотив – тритоніка в межах кварти. Композитору вдається досягти великої різноманітності й виразного колориту звучання у строго витриманій діатоніці, користуючись засобами гармонічного варіювання та ладової змінності. Застосовані композитором тривалі гармонічні педалі та подекуди гострі секундові звучання визначають специфіку гармонічного письма. До речі, цю мелодію використав Л. Ревуцький у вокальному циклі "Сонечко", де оточив її густою гармонічною сіткою.

На цій мініатюрі М. Вериківський продемонстрував нові можливості хорового опрацювання одного з давніх жанрів української пісенності Це був той вид фольклору, який вперше так блискуче опрацював Леонтович у "Щедрику", О. Кошиць у "Черчику" та який рясно був представлений К. Квіткою у його збірниках. Наступні творчі напрацювання у сфері фольклоризму сягнули симфонічної музики М. Вериківського і підтвердили перспективність починань, започаткованих композитором у хорових обробках народних пісень.

Записи К. Квітки також використав П. Козицький у хоровому циклі "Вісім прелюдів-пісень" [9], де опрацьовано "Коляд, коляд, колядницю" (№ 149). Оскільки в циклі переважає жанр лірично-побутової пісенності, то давня колядка несе настрій бадьорості, бурхливої радості, "...що йде, мабуть, від язичницьких ігор, від почуття стихійної радості, і захоплення оргією звуків" – писав М. Грінченко [10, с. 133]. Остинатна ме-

лодія викликала інтонаційно-варіантний принцип розвитку хорової п'єси з опорою на лад і самостійні мелодико-інтонаційні відгалуження. Ці засоби опрацювання давньої мелодії нагадують стилістику Леонтовичевих обробок. Зокрема, ефект заключного згортання звучання нагадує "Щедрика". Інша річ, що у М. Леонтовича поліфонічна техніка виливається в багате за красою контрапунктичне плетиво хорових голосів, а П. Козицький оперує поліфонічними підголосками, які обумовлені вихідною фольклорною інтонацією і відповідними ладовими опорами.

Приблизно у цей самий час (1920–1922 роках) записами зі збірника К. Квітки "Народні мелодії. З голосу Українки" зацікавився Ф. Якименко[5] і видав хоровий збірник "30 народних мелодій для мішаного хору" [11]. Це веснянки "А вже весна, а вже красна" (№ 1), "Ой на горі, на горі" (№ 2), "Ой не рости, кропе" (№ 5), "Туман танок водила" (№ 4), "Ой чи диво, чи не диво" (№ 12), "Десь тут була подоляночка" (№ 16), "А в неділю раненько" (№ 19), "А я рак неборак" (№ 20), "Не пустимо" (№ 25); жнивна "Ой паночку наш" (№ 38), "Ой наш господар виноград насіяв" (у збірнику не пронумерована), "Не пустимо" (№ 25), новорічна "Щедрий вечір, добрий вечір" (№ 48); весільні "Славен у Бога Марисін посад" (№ 54), "Сванечки, сванечки, наші голубочки", "На добраніч, стіни, лави" (№ 67), "Не стій, вербо" (№ 72); рекрутська – "Ти, мати моя" (№ 93); лірично-побутові – "Чи я вплила, чи я вбрела" (№ 117), "Ой гиля, гиля, гусоньки" (№ 133), "Ой болить мені та й головонька" (№ 125), "Їхав козак дорогою" (№ 120), "Вчора була суботойка" (№ 141), "Ой давно я, давно в батейка була" (№ 124), "Ой у полі дві тополі" (№ 148), "Ой горе, горе" (№ 139), "Роман зілля" (№ 115), "Під гай, мати" (№ 116), "Ой як було хорошейко" (№ 134) та балада – "Ой учора ізвечора" (№ 110).

Як бачимо, представлені усі жанри волинських пісень. За форматом опрацювання – це хорові мініатюри, розраховані здебільшого на молодіжне виконання. Написані вони зі знанням і чуттям вокальної природи українських народних пісень, особливостей їхньої ладоінтонаційної природи. І хоча Ф. Якименко не продемонстрував якогось оригінального способу опрацювання (переважає гармонізація в межах однокуплетної форми), все ж вважаємо, що хорові обробки у творчості цього видатного майстра інструментального, фортепіанного і сим-

фонічного письма не були випадковими, як і невипадково композитор скористався записами зі збірки К. Квітки 1917–1918 років. Це одна із характерних сторінок біографії композитора, пов'язана з фольклоризмом його творчості, що дасть про себе знати у його фортепіанній музиці в середині 1920-х і в наступні роки, коли він поруч з багатьма українськими митцями буде включений у процес підготовки українського педагогічного репертуару для музичних шкіл.

Розвиток хорового виконавства у 1920-рр. і, зокрема, поява нових хорових колективів стимулює формування нового репертуару, до створення якого часто були причетні молоді хормейстери. Одним із таких був високоосвічений музикант П. Толстяков[6] – організатор Робітничого українського хору в Полтаві (1919). Йому належить цілий ряд обробок народних пісень і в тому числі на основі записів К. Квітки. Йдеться про "П'ять народніх пісень для мішаного хору" (ДВУ), серед яких три побутові пісні зі збірника "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки" (1917). Це "Ой піду я понад лугом" (№ 147), "За горою крем'яною росте жито з лободою" (№ 150), "Ой коли б я знала, що буду вмирати" (№ 162). Вибір цих пісень був продиктований композитору вражаюче суворим життєвим драматизмом їхнього змісту, психологізмом розкриття сюжетних колізій. Володіючи професійно технікою хорового письма, автор демонструє органічне чуття традиційного гуртового співу і разом з тим послуговується пластичністю й гнучкістю хорового звучання.

Історичний погляд на фольклоризм доби Степового, Стеценка і Леонтовича дає право стверджувати, що на поч. 20-х років XX ст. українські митці володіли досконалою технікою хорового письма. Вже 1909 року вийшли друком обробки колядок і щедрівок К. Стеценка, невдовзі остаточно сформувалася техніка хорової культури М. Леонтовича, власну манеру хорового мислення продемонстрували О. Кошиць і М. Вериківський. Тим помітнішою і вагомішою стає роль записів К. Квітки у тодішньому музично-культурному процесі. Його музично-етнографічна спадщина знаходить продовження у впливі на формування стилістики фольклоризму в інструментальній галузі української музики.

Опрацювання записів Климента Квітки для голосу та фортепіано

Першим найбільш примітним збірником К. Квітки стало зібрання “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки”. Але до появи “Народних мелодій...” записи від Лесі Українки фрагментарно в різний час друкувалися. У 1902 році К. Квітка оприлюднив деякі фольклорні записи, в тому числі і від Лесі Українки. У “Збірнику українських народних пісень з нотами” [12] фольклорні записи Квітки стали підставою художнього опрацювання для голосу й фортепіано, а не публікацією пам’яток традиційної музики.

Надрукована збірка була дитям того періоду, коли збирацька тека Квітки містила вже понад 200 пісень, які потребували оприлюднення. Відібрані для цієї мети 60 пісень було надіслано до Петербурга для одержання дозволу на їхню публікацію. І вже 19 лютого 1902 року такий дозвіл було одержано. Вчений планував видавати пісні десятками так, як це робив до нього М. Лисенко. Проте всупереч задуманому було видано лише один десяток. До співпраці над ним фольклорист запросив композитора, свого шкільного та університетського товариша Бориса Яновського[7], щоб той зробив до мелодій фортепіанний супровід. Про збірник сам фольклорист писав, що: “Він був оформлений не як чисто наукова публікація, а як збірник, розрахований на широкі кола читачів” [13, с 24]. До нього увійшли пісні без варіацій, а діалектизми було виправлено і наближено до норм української літературної мови. І лише до 4-х пісень вказувалися варіанти з інших фольклорних джерел.

“Збірник українських народних пісень” 1902 р. К. Квітки розпочав позанаукове життя його фольклорних записів. Серед пісень збірника записи з Київського Полісся на Житомирщині із с. Пенязевичі від талановитого співака Максима Микитенка (№№ 1, 5, 8, 9) і від Мотрі Яковенко (№ 10), із с. Оцитель (№ 2), з м. Мени Сосницького пов., що на Чернігівщині, від п. С. Москальської (№ 3, 4), з Миропілля на Волині від Лариси Косач (№ 6) та із с. Нагуєвичі Дрогобицького пов. від Івана Франка (№ 7).

Образно-жанрове наповнення вміщених пісень характеризують різні відтінки градації лірики, виявляє різне сюжетно-ситуаційне розкриття стосунків між їхніми героями – дівчиною і

козаком, милою і милим у час розлуки (“Ой дощ іде й хмари нема”, № 1), коли миленький заночував у степу при дорозі і вже ніколи не повернеться до милої (“Ой піду я за ворота”, № 2), коли молода дівчинонька одурена і ославлена козаком (“Молодая дівчинонька”, № 4). А ось цілком нестандартна ситуація у класичному трикутнику: козак мусить покинути кохану через нелюба за її наполяганням (“Дівчинонько, моя люба”, № 5), як і нещаслива інша життєва дилема дівчини, зумовлена неморальною поведінкою миленького (“Ой на горі пшениченька”, № 6). Непокірність і силу волі демонструє дівча, якій загрожує поговір й слава (“Ой не піде дрібен дощик”, № 9). У піснях “Василю, Василино” (№ 8) і “Про Шумильця” (№ 7) закладено баладні сюжети з трагічним підтекстом. До цієї пісні звернеться у 1920-і роки Л. Ревуцький. Остання пісня збірника “Ой дівчино Уляна” (№ 10) – монолог дівчини, що мріє бути такою гарною як калина та одружитися з паном – з жартівливим підтекстом, що підсилюється смішним словосполученням “люди-ве-че-че, лобу – ве-че-че, цабе лоб, цоб-цоб”. Отже, сюжетно усі пісні різні, дихають відчуттям життєвої правди і повноти. Обрані для гармонізації пісні – і сюжетно, і музично – подобалися самому Квітці. Пригадаймо, з якою теплотою і радістю він згадував у різних своїх статтях про співака Максима Микитенка, а в аналізованій збірочці фігурують 4 записи від цього талановитого народного співака.

У контексті сказаного скромний фортепіанний супровід Б. Яновського оцінюємо скоріше як гармонізацію, якою не порушено фольклорної автентики пісень, а з добрим художньо-естетичним смаком лише злегка і дуже обережно відтінено.

До записів Квітки звернувся також Ф. Блуменфельд [8] у збірнику пісень для голосу з фортепіано [14]. Усі 10 пісень запозичено зі збірника К. Квітки “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки”. З-поміж великої кількості пісень збірника композитор віддав перевагу обрядовим – календарно-побутовим та родинно-побутовим. Це три ігрові веснянки – “А в нашої перепілки” (№ 13), “Десь тут була подоляночка” (№ 16), “Перейди, місяцю” (№ 11), одна купальська “Вже петрівочка минаєця” (№ 32), дві жниварські – “Ой літає соколонько” (№ 36), “Ой наш господар-виноград” (№ 37), чотири весільні – “Хміль лугами” (№ 70), “Не стій, вербо над водою” (№ 72),

“Ой на морі та на камені” (№ 53), “Ой тихо, тихо Дунай водойку несе” (№ 78).

Спосіб підходу композитора до фольклорних джерел продиктований намаганням максимально зберегти їхні автентичні особливості. Він не втручається у фонетичну специфіку поетичного тексту волинських пісень (*годинойка, дитинойка, водойка, повечераймо, минаєця петрівочка*). Що ж стосується характеристики музичної мови зразків, то тут слід зважити на їх жанрове та функціональне значення у системі обрядового фольклору. Будучи монолітними за жанрово-функціональним призначенням, запозичені пісні різноманітні з музично-стильового боку. Веснянки прикметні енергією руху (стилістично до них близька жниварська “Ой літає соколонько”); купальську “Вже петрівочка минаєця” характеризує мінливий метроритм в рамках квартового наспіву, а весільні мелодії відзначаються більшим розмаїттям, про що свідчить, наприклад, декламаційний стиль викладу “Ой на морі на морі та тихо-тихо”. Розгалуженіший тип одноголосся демонструє весільна “Хміль лугами”, а орнаментований мелос, властивий частині весільних пісень, характеризує “Не стій, вербо”.

У гармонічній мові обробок Блуменфельд переважно спирається на діатоніку народних пісень. Виняток становить наскрізь хроматизована гармонія “Подоляночки”. Заключні каденції обробок мають переважно плагальне вирішення. У ряді п’єс вони озвучені нюансуванням на основі плагальної гармонії з уживанням шостого дорійського щабля, як, наприклад: t I – sIV7#6 – I (“Ой, літає соколонько), (“Хміль лугами”), (“Вже петрівочка минаєця”).

Прикладом неладового підходу до інтерпретації заключної каденції є “Ой, на морі”, де автентичне кадансування перечить ладовості народної мелодії.

Водночас кожна пісня продиктувала митцеві індивідуальне гармонічне оздоблення. Так, хоральний тип фактури та інтенсивна змінність гармонії характеризує весільну “Хміль лугами”, тоді як “Не стій, вербо” – рідкісно ощадлива за гармонією (тут тонічна квінта подекуди відтінюється неакордовими тонами). Хроматизована гармонія “Подоляночки” випливає з мелодичних засад хроматичного соль-мінору, витриманий органний пункт характеризує жниварську “Ой, літає соколонько”, еле-

менти гармонічного варіювання, при скупості гармонічної змінності, властиві купальській.

Серед п'єс збірника є дві, які збудовані за мелодичним принципом: використовуються форми дуету вокалу з фортепіанним одноголоссям у жниварській "Ой, наш господар-виноград" та весільній "Ой, тихо, тихо Дунай водойку несе". Перша мініатюра – двоголосся, де кожен голос самостійний, а партія фортепіано нагадує сольне інструментальне награвання; у другій п'єсі фортепіанна партія виконує фоно-колористичну роль звукозображального характеру.

Даний цикл українських народних пісень є відображенням того типу фольклоризму, що єднає автора з пошуками М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового – зокрема, в напрямку осмислення обрядових жанрів. Але і в цьому контексті записи волинського музичного фольклору з голосу Лесі Українки в інтерпретації Ф. Блуменфельда зазвучали по-новому. Саме інструментальний спосіб мислення у синтезі з природним відчуттям жанровості й вокальності народної пісні дозволяє побачити обриси іншого типу фольклоризму, що нагадує вже творчість Л. Ревуцького.

Музично-педагогічна література і К. Квітка

У збірці "Дитячі гри, пісні й казки" [15] вміщено пісні, зібрані Л. Українкою і з її голосу записані К. Квіткою. Всі мелодії цієї збірки були передруковані М Лисенком 1908 року в "Збірнику народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народніх" [16], а також С. Титаренком у збірнику "Дитяча розвага" [17].

У Передньому слові до збірки Лисенко писав: "Відділ дитячих ігор увійшов в цю збірку завдяки люб'язному дозволу В. Ш. Лесі Українки і д. Квітки помістити їми записані пісні-ігри на Волині, за що впорядчик склада свою сердешну подяку". Йдеться про сім зразків, запозичених зі збірника Квітки-Лесі Українки. Це, зокрема: веснянка-гра "Пускайте нас", "Савка" ("Клем бом клем"), "Рак-неборак", гра в "Бобра", гра у "Відьми", гра у "Вовка" або в "Залізного ключа". Поруч з ними є дитячі пісні "Мир-миром", "Козуня-любуня", "Козинят-

ко”, “Воскресениє-день”, “Безконешна” (“Був собі журавель”), а також мелодії до казок “Про котика та півника”, “Про Івашка” (відомий варіант назви “Про Івасика-телесика”), “Про дивну сопілку” (у зб. “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки” остання називається “Про золоту сопілку”).

Одним з перших, хто помітив збірку К. Квітки і використав її матеріал для потреб музичного виховання, був К. Стеценко. Варто нагадати, що вже 25.1V. він працює над нотатками для доповіді “Українська пісня в народній школі”, а 1918 року композитор видає “Початковий курс навчання дітей нотного співу” [18]. Додатком до цього курсу і послужив “Шкільний співаник” у 3-х частинах. У першій частині, яка обіймала 54 одноголосі пісні, розраховані на сольфеджування, збірник К. Квітки представляли “Ой дзвони дзвонять”, “Горобеєчку, в садку, спадку”, “Зелений шум”, “Ой на Купала” тощо. До третьої частини “Шкільного співанника” увійшли народні пісні в полегшеному опрацюванні для шкільних хорів М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Степового. Квітчині записи представляла хорова обробка веснянки “А в нашої перепілочки” Я. Степового.

1917 року записи із збірників К. Квітки потрапляють до збірника С. Титаренка [9]. Автор присвятив збірник С. Русовій. Це “Мир миром”, “Пускайте нас”, “Заїньку та за головоньку”, “Ой дзвони дзвонять” та “Десь тут була подоляночка” із збірника 1917 року. Керуючись практичною потребою, автор запропонував дітям дошкільного віку та учням молодших класів близько 100 активних гуртових ігор-танків, ігор-пісень, інсценівок пісень, які були пов’язані з побутом українських дітей.

Крім М. Лисенка і С. Титаренка у Києві, збірничок помітили у Харкові, Одесі тощо. Так, 1919 року з’явилася “Шкільна збірка українських народніх пісень” для початкових шкіл [19], укладена С. Дрімцовим [10]. У Попередньому слові від автора задекларовано мету збірника, дано характеристику фольклорному матеріалу, названо авторів фольклорних збірників, звідки запозичено пісенні зразки (М. Лисенка, Л. Косач, К. Стеценка, О. Кошиця, Ф. Колесси та ін.). Деякі мелодії записано і опрацьовано самим упорядником.

С. Дрімцов чітко усвідомлював важливість практичного застосування для музичного виховання народних пісень, почавши від їх примітивних зразків до розгорнутих багатоголосих

композицій. При цьому він свідомо дотримувався автентичності фольклорних зразків, а у відборі пісень керувався намаганням дати дітям уявлення про багатство образного змісту, "починаючи од дитинства, через життя людини і цілого народу і почасти – через побут і історію" (Попереднє слово).

До Збірника увійшло 43 пісенних зразка, розподілених у п'яти розділах за мірою зростання виконавських труднощів. Зразки зі збірника К. Квітки "Народні мелодії", що увійшли до першого розділу під назвою "Підготовлюючий матеріал", належать до дитячих пісень-примітивів; це, зокрема пісня № 4 "Котику, братику! Несе мене лиска" до казки "Котик та півник", № 8 "Котику сіренький, котику біленький" і характеризуються олігутонним звукорядом. У другому розділі "Одноголосі і двохголосі співи" – № 10 "Ой у лиски, лиски кленовий двір" з казочки "Котик і півник", № 11 "Івашечку, Івашечку, прилинь, прилинь", № 12 "Помалу, малу, братику грай" до казочки "Золота сопілочка", а також веснянка "Ой на горі мак, під горою так".

Цей збірник виявився не єдиним щодо використання фольклорних записів К. Квітки у музичному вихованні дітей. Так, в Одесі 1921 року з'явився збірник під назвою "Гра. Збірник перший. Пісні та гри для дошкільного віку" [20] [11]. З обкладинки до збірника видно, що вийшов він у серії "Дитяча бібліотека під редагуванням проф. Р. Вовка" і, ймовірно, що ця серія не обмежилася виданням лише цієї збірочки. Зі збірника Квітки – Лесі Українки запозичено вже знайомі дитячі пісні – ігри "Залізний ключ", "Я, Коза-дереза". Власне кажучи, цей збірник виявився цікавим не завдяки запозиченням з Квітки, а тому, що пісеньки "Іде, іде дід, дід", "Зайчик", "Перепілка", "А ми просо сіємо", "Ягілочка" – це варіанти тих фольклорних реліктів, які були оприлюднені Квіткою з голосу Лесі Українки ще в 1902 році.

Щодо музичного опрацювання вміщених пісенних зразків, то можна його віднести до аматорських, а, отже, охарактеризувати як винятково скромне за стилістикою. Проте аранжувальник – невідомий Г. Суок – продемонстрував навіть певну оригінальність з гармонічного боку. Видно, що він відчував природу народних пісень, зокрема ладову своєрідність, водночас це не перешкоджало йому віднаходити цікаві гармонічні сполучення, особливо там, де цього вимагає образна сторона

пісень. Наприклад, у пісні “Я, Коза-дереза” шляхом перегармонізації він винахідливо урізноманітнює мотивну повторність пісні: в межах паралельно-перемінного ладу (*соль-мі*) спочатку на тонічну квінту в басу накладає вільні гармонічні співзвуччя, не минаючи дисонансових секундових звучань в *соль*, а відтак через мікроеліптичні ланки (ДД $VII_{3/4}$ $Д_2$ доIV_6) повертається з мі-мінору до початкового *соль*. У паралельно-перемінному ладі витримано гармонізацію пісеньки “Ой, дзвони дзвонять”: перший чотиритакт у гармонічному *до-мажорі*, другий чотиритакт у гармонічному *ля-мінорі*.

Аранжувальник розуміє, що має справу з мелосом давнього походження: основу мелодії “Коза-Дереза” складає мажорний пентахорд з субквартою і субсекундою, “Ой, дзвони дзвонять” — трихордова структура в межах великої терції з опорою внизу, а “Іде, іде дід, дід” — біхорд із субквартою та трихорд з опорою внизу. Тому в останній пісні автор також вдається до перегармонізації повторюваних мелодичних сегментів, чим досягається колористичність звучання (в окремих фрагментах пісні дисонуючі співзвуччя не розв’язуються, а співіснують поруч).

У 1925 році вийшла друком збірка В. Верховинця “Весняночка” [21], яка досі не втратила своєї художньо-естетичної вартості і залишається єдиним свого роду посібником, збудованим на фольклорному матеріалі і розрахованим на розвиток хореографічних можливостей дітей. Тут, як і в попередніх посібниках, автор скористався фольклорними записами К. Квітки із збірників 1917—1918 років. Зокрема, це колискові: “Котику сіренький”, “Ой ходить сон”, веснянки “Розлилися води на чотири броди” (записана К. Квіткою від Олени Пчілки), “Женчичок-бренчичок”, “А в нашої перепілоньки”, дитяча “Я, Коза-дереза”, хрестинна “Вишні-черешні розвиваються”.

Таким чином, зусилля М. Лисенка, К. Стеценка, С. Титаренка, С. Дрімцова, Р. Вовка, В. Верховинця характеризували початковий етап звернення до збірників К. Квітки з метою уведення фольклорних записів для потреб української школи і закладення основ музичного виховання на національній основі.

Українська інструментальна музика та К. Квітка

У 1920-і роках, коли процеси українізації суспільно-культурного життя набули значних обертів, українська фольклорна спадщина набуває нового статусу в радянській державі і оточується відповідною увагою. Внаслідок інтенсивної роботи збирачів фольклору, зокрема М. Остаповича, А. Конощенка, В. Верховинця, Д. Ревуцького, К. Квітки, П. Демуцького до початку 20-х років XX ст. в Україні зосередилася значна кількість емпіричного матеріалу. У цій ситуації фольклор стає об'єктом поширення та пропагування, джерелом художньої інтерпретації та предметом наукових досліджень. Такий формат усуспільнення та інтерпретування фольклорних надбань свідчив про достатньо високий рівень розуміння важливості традиційної народнопісенної спадщини для формування тодішньої культури, а тим більше в умовах радянського режиму. Водночас поширена і часто прямолінійно потрактована думка про те, що народна музика є насамперед джерелом композиторської практики, неоднозначно сприймалася самим К. Квіткою як науковцем-теоретиком.

У статті "Вступні уваги до музично-етнографічних студій" (1925) він висловлюється проти ставлення до музичної фольклористики як прикладної галузі постачання народної музики для потреб професійного мистецтва. К. Квітка був збентежений тим, що суспільна увага, яка виявляється до збирача фольклору, його дослідників завдячує не розумінню наукової ваги народної музики, не її естетичному значенню, а "поширеній думці про її придатність для безпосереднього використання, обробки і втілення в сучасних формах творчості та виконавства" [22, с. 6]. Вчений з докором ставиться до музикантів, які "у вивченні засобів народної гармонізації шукають норм для створення музичної мови, яка була би придатна для всього, що хоче висловити композитор" [22, с. 6]. Прикладом цього він вважав роботу О. Кастальського "Особенности народно-русской музыкальной системы" (1923) [12].

К. Квітка не так протестував проти прикладних аспектів у ставленні до фольклористики, як обстоював думку про піднесення престижу народної музики, її самодостатнє значення, нарешті, про народну музику як предмет фундаментального наукового вивчення. Тому наступні викладки із статті "Вступні

уваги ...” пов’язані саме з цим. Так, вчений не погоджувався з поширеним стосовно народної музики тлумаченням її як “примітивної стадії в загальній історії розвитку музичного мистецтва” і висловлював думку про те, що історично “народна творчість розвивалася паралельно з професійною і не лише впливала на останню, але й сама відчувала її вплив” [22, с. 7]. Не випадково у статті “Про історичне значення календарних пісень” серед резюмуючих положень щодо естетики народної пісні вчений підкреслить наступне: “Необхідно розкривати естетичні навички світу, що вивчаємо, а не сортувати факти, керуючись критеріями сучасного музичного мистецтва” [23, с. 99].

Ці і схожі історико-аналітичні міркування Квітка висловлював, почавши з 1925 р., але й до цього часу, і в наступні роки масовий інтерес до збирацької діяльності фольклориста виявляють композитори, зокрема, ті, що входили разом із ним до “Музичного товариства ім. М. Леонтовича” і брали участь у спільних наукових та мистецько-культурних заходах.

Питання взаємозв’язку фольклористичної діяльності К. Квітки з українською композиторською музикою в цей час порушують П. Козицький [24], Я. Юрмас [25], М. Грінченко [26], аналізуючи окремі твори П. Козицького, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського тощо. Цю тему заторкував також сам фольклорист в окремих статтях [27]. У 60-ті–70-ті роки музикознавчий інтерес до неї викликають публікації М. Гордійчука [28], О. Правдюка [29], А. Іваницького [30] та ін. Наприкінці 70-х – на поч. 80-х років ця проблематика була в центрі науково-дослідницьких інтересів О. Шевчук [31]. Перевидання збірника “Народні мелодії” разом із записами М. Лисенка з голосу Лесі Українки також не залишилися непоміченими в середовищі професійних композиторів і викликали черговий інтерес до себе вже в умовах неофольклорної композиторської практики 70-х – 80-х роках [32].

Повертаючись до фольклоризму української музики першої третини XX ст. у контексті композиторських запозичень з музично-фольклорних зібрань К. Квітки, зазначимо, що початковою межею цієї співпраці стала музична творчість доби УНР, завершальною – поч. 1930-х роках, а десятиліття, що випало на 1920-ті роки, інтерпретуємо як потужний кульмінаційний етап в українській музиці [13]. Ця обставина не залишилася непоміче-

ною навіть за межами України. Так, спостерігаючи за діяльністю К. Квітки, відомий російський фольклорист М. Привалов підкреслював: "Труды Лысенко, а теперь – Квитки и его сотоварищей по работе кладут прочный научный фундамент для возрождения Украинской школы музыки" [33, с. 16]. Це стало можливим завдяки оприлюдненню К. Квіткою тих покладів народнопісенного матеріалу, які були невідомі або мало відомі і вченим, і тим більше, композиторам.

Паралельні процеси взаємодії української музики і музичної фольклористики не сприймалися як вузьколокальне явище, а були відображенням тенденції, пов'язаної з неофольклоризмом європейського музичного мистецтва, коли якісне оновлення фольклорних джерел вилилося у технічно нове і глибше осмислення їхньої своєрідності.

Увазі професіоналів було запропоновано великою мірою новий і свіжий за музичною стилістикою фольклорний матеріал, зафіксований в етнографічно багатих регіонах [14]. Значну роль відіграли також фонографічні записи, які дозволяли ознайомитись не лише з цікавим матеріалом, але й виконавською манерою, характером народного звуковидобування, інтонування, а також давали уявлення про народний стиль у природньому середовищі. Щодо цього музично-фольклорне надбання Квітки стало однією з художньо-естетичних підвалин в українській музиці першої третини XX ст.

Подальші зусилля українських композиторів в інтерпретації фольклорних записів К. Квітки особливо активізуються в другій половині 1920-х років і, зокрема, після виходу 1922 року фундаментального збірника К. Квітки "Українські народні мелодії". Такого багатого вибору обрядової пісенності – календарної і родинно-побутової, різноманіття побутових пісень, справжніх реліктів дитячого фольклору з усіх музичних регіонів України досі не було представлено в жодному виданні народних пісень на східних теренах. Єдиною вадою цього збірника була відсутність повних текстів до пісень, що обмежувало масштаби використання записів у вокально-хоровій музиці, натомість не становило перешкоди для їхнього використання в інструментальній музиці. Зрештою, у 1920-ті роки. численні варіанти текстів до мелодій були опубліковані, і при необхідності митці могли ними скористатися.

Вже в середині 1920-х років формується тенденція, яка свідчить про плідність розвитку фольклоризму в камерних та великих формах української інструментальної музики. Молода генерація українських композиторів у цей час – М. Вериківський, П. Козицький, Л. Ревуцький Б. Лятошинський, В. Костенко, Ю. Мейтус свіжо і по-новому реалізує свої наміри у цьому напрямку. Звичайно, у цей період продовжує розвиватися хорова музика і значні досягнення пов'язуються з творчістю М. Вериківського, П. Козицького, зокрема привертають увагу обробки з циклів П. Козицького "Чотири народні пісні", "Вісім пісень-новел" та "Вісім прелюдів-пісень". Так, в останньому творі композитор опрацював обрядову пісню зі збірника "Українські народні мелодії" "Коляд, коляд, колядниця" (№ 149). Автор обмежився лише одним куплетом, що свідчить не про розкриття сюжету колядки, а про відтворення панівного настрою радості, забави, гри, викликаної веселим різдвяним дійством. Остинатний тип мелодики викликав інтонаційно-варіантний принцип розвитку з опорою на лад і більш самостійні мелодико-інтонаційні відгалуження, що нагадує Леонтовича. Але на відміну від М. Леонтовича П. Козицький оперує поліфонічними підголосками, які прив'язані до вихідної фольклорної інтонації. Що ж до ефекту кінцевого згортання звучання в "Ой коляд, колядниця", то він, безумовно, запозичений з "Щедрика".

Записи К. Квітки зі збірника 1922 року потрапляють також до інструментальних творів П. Козицького і, зокрема, стають основою для "Варіацій на купальську тему" для струнного квартету. Йдеться про тему "Ой на Івана, на Купала, там ся купала ластівочка". Розробляючи тему, композитор не керувався метою збереження її жанрових особливостей або "реставрації" природнього середовища її побутування, натомість поставив перед собою завдання конструктивно-технічного порядку. Якщо в одних частинах жанровість купальської теми була трансформована у "Марш" (ч. 3), "Колискову " (ч. 4), то у 5-й частині вона переростає у самостійну поліфонічну форму – 4-голосу Фугу з витриманим протискладенням, великою розробкою та репризою.

Не обійшлося без цитувань з Квітки в іншому творі П. Козицького – програмній симфонічній сюїті "Козак Голота" і відбулося це, мабуть, не без впливу Леонтовича. Йдеться про роз-

робку мелодії веснянки "А в тому саду чисто метено" (№ 3) зі збірника 1917 р., відомій за обробкою М. Леонтовича.

У другій половині 1920-х років було подолано диспропорційність розвитку деяких жанрів української музики, зокрема тривале відставання інструментального. Одним із рушіїв у цьому напрямку стала народна музика.

Матеріали збірника "Українські народні мелодії" лягли в основу багатьох оригінальних творів у різних жанрах камерно-вокальної, камерно-інструментальної та симфонічної музики. Записами із збірника скористався М. Вериківський у сюїті "Веснянка" (1923) для симфонічного оркестру. Йдеться про мелодію веснянок "Із-за гори чорна хмара" (№ 71) в ч. 1 сюїти, "Царівно, ми твої гості" (№ 15, збірник 1917 р.) у ч. 3 та "Ой весна, весна, весниця" (№ 56) у ч. 4. Цей твір вважається першим вдалим зразком переосмислення обрядового фольклору в українській симфонічній музиці. Заслуга автора, писав М. Грінченко, полягала в тому, що він одним з перших "...розширив традиційне коло музичного мислення українського композитора до форм інструментальної музики. (...) У час її створення, – це була ціла подія, це був новий зразок української музичної творчості, до того ж зразок і нової форми звучання і разом з цим знайомий широкій масі своїми інтонаціями" [34, с. 29–30]. Жанрово-стильові особливості використаних веснянок адаптуються до умов симфонічного письма. Так, ідея заспіву і хорового приспіву пісні "Із-за гори чорна хмара" передаються в оркестрі дерев'яними духовими і і стриманим суворим хоралом мідним. М. Гордійчук вважав такий тип оркестрового викладу відображенням принципів хорового розвитку [35, с. 26].

Формуючи тематизм сюїти, М. Вериківський відбирав оригінальні, стилістично рідкісні зразки народних пісень. Зразком цього стала веснянка "Ой весна, весна, весниця" – унікальна за ладовою будовою [15].

Семантика звучання цілотонового звукоряду в амбітусі квінти допомагає композиторі відтворити колорит сивої давнини та картину живого пробудження природи. Контраст між ними знімається, окремі грані, переходи і градації гнучкі і невидимі.

У сюїті панує той тип музичного мислення, який увібрав і глибокі епічні роздуми, і лірику, що сприймається крізь плас-

тику весняного танка та жанрово-побутові замальовки, овіяні високою музикальністю висловлювання.

Цією ж темою скористався інший сучасник М. Вериківського і К. Квітки – Ю. Мейтус. Композитор включив її у цілком інший контекст – модерний, пов'язаний с естетикою урбанізму в Другій сюїті для симфонічного оркестру "На Дніпрельстані" (1929). Тритоновий комплекс, що складає основу веснянки "Ой весна, весна, весниця", стає важливим конструктивним компонентом тонально-гармонічної організації цього твору. Перша сюїта для великого симфонічного оркестру Мейтуса також пов'язана з фольклором. Матеріалом для тематизму твору послужили записи Д. Ревуцького зі збірника "Золоті ключі" Д. Ревуцького, але однією з тем Ш частини сюїти стала мелодія веснянки-гри "А я рак неборак" з "Народних мелодій..." К. Квітки (№ 20). У подальшому Мейтус неодноразово звертався до фольклорної спадщини К. Квітки. Так, основою теми народу з опери "Молода гвардія" є побутова пісня "Ой у полі жито копитами збито" з "Народних мелодій...", а для теми-заклинання Мольфара з опери "Дочка вітру" композитор взяв тему зі збірника 1922 р. "Гей, у лузі калиночка, на калині гадиночка" (№ 599).

Помітне місце посіли записи Квітки у творчості Л. Ревуцького. Так, у вокальному циклі "Сонечко" композитор використав 9 записів: 3 веснянки "Ой вийся, хмелю" (№ 14), "Подоляночка" (№ 8), "Горобчику, пташку, пташку" (№ 7), 6 дитячих пісеньок – "Вийди, вийди, сонечко" (№ 16), "Прийди, прийди, сонечко" (№ 501), "Іди, іди, дощику" (№ 395), "Ой єсть в лісі калина" (№ 565), "Я коза ярая" (№ 396) [16] та колискову "Ой ходить сон" (№ 559).

У циклі "Козацькі пісні" є лише одна пісня "Ой скинемось та й по таляру" (№ 433). Серед сольних обробок Ревуцького знаходимо "Про Шумильця" (№ 505) і "Гей сидить пугач" (№ 322). Крім цього, записи збірника склали тематичну основу Трьох п'єс для фортепіано та відомого Інтермецо для скрипки і фортепіано. Нарешті, тематизм Симфонії № 2 повністю ґрунтується на фольклорних записах із збірника Квітки. Це "Ой весна, весна, весниця" (№ 56) і "Ой не жаль мені та ні на кого" (№ 345) з першої частини симфонії, "Ой Микито, Микито" (№ 573), "Ой там в полю сосна" (№ 499) з другої частини і нарешті веснянки "А ми просо сіяли" (№ 625) та "При долині мак" (№ 626) з фіналу тво-

ру. Достатньо було б написати лише одну симфонію, щоб згадувати фольклористичну діяльність Квітки, а тут ціле гроно творів непересічної художньої вартості.

Робота Л. Ревуцького з давніми пісенними пластами відкривала нові можливості в галузі ладоутворення, гармонічної мови і, зокрема, привела до цікавого синтезу діатоніки з хроматикою та композиційного принципу доповнення. Цей поворотний момент у творчості Ревуцького ознаменований роботою над вокальним циклом "Сонечко". При достатній апробованості жанру вокальної обробки попередниками Ревуцький запропонував новаторський підхід в інтерпретації фольклору. Не останнє місце у цьому відіграв сам фольклорний матеріал, а саме давні пісенні зразки, які змушували митця шукати нових способів опрацювання.

Одна з тез, сформульована Ревуцьким 1928 року в Післямові до збірника "Галицькі пісні " про те, що "...мелодії простіші й бідніші своїм музичним змістом можна обгорнути супроводом складнішим та самостійнішим, а ніж мелодії багатші", буквально збігається з твердженням іншого сучасника – композитора і фольклориста Б. Бартока: "чим примітивніша мелодія, тим своєріднішою може бути гармонізація й акомпанемент" [36, с. 247], і свідчить про спільність певних теоретичних постулатів композиторського фольклоризму обох митців.

Мелос більшості пісень циклу "Сонечко" характеризується малообсяговими ладовими утвореннями, окремі з яких, як, наприклад, "Прийди, прийди, сонечко", витримано в дихордовій структурі у межах великої секунди. Однією з особливостей календарно-обрядового фольклору є секундовий зв'язок поспівок та їх концентрація довкола певних ладових опор. Так, дихордовий амбітус передбачає певну еквівалентність кожного ладового щабля мелодії, натомість при розширенні амбітуса виникає явище домінуючої і підпорядкованої опорності та їхньої змінності.

Ревуцький не відступає від першоджерела в його індивідуальній суті, але, не змінюючи мелодію наспіву, він сповна вільний у компонуванні деталей. Особливо чутливою і гнучкою є гармонічна мова обробок. Вона відображає діатонічну природу фольклорної автентики, як і намагання композитора порушити діатоніку активним вживанням хроматики та альтерації. Сполукою діатоніки й хроматики композиторові вдається і ме-

лодизувати вертикаль (перегармонізація), і досягти певного звукозображального ефекту, а щонайважливіше – передати витонченими художніми засобами делікатні настрої і відчуття, що певною мірою запрограмоване образною системою пісенних зразків. Щодо цього вокальний цикл “Сонечко” безумовно вплинув на фольклоризм української музики для дітей, і про це свідчать дитячі п’єси Ф. Надененка, А. Дашевського, О. Жданова, Г. Беклемішева, В. Золотарьова, Ю. Мейтуса, Б. Яновського, Ф. Петирека, С. Шевченка та ін.

У період з 1926-го по 1929-й рік Л. Ревуцький працює над камерними – вокальними та інструментальними творами і Другою симфонією. Насамперед йдеться про Інтермецо для скрипки та фортепіано (1926) та Три п’єси для фортепіано (1929), засновані на записах К. Квітки.

В Інтермецо Ревуцький використав мелодію балади “Чи чули ви, люде, о такій новині (№ 510) і весільної “Ой вербо, вербо кучерява” (№ 513), записані Квіткою від І. Франка 1901 року в Карпатах. У Коментарях до збірника 1922 р. К. Квітка згадував про спілкування з Франком і писав: “Спів Франка справляв на мене враження такою мірою сильне і тривале, що досі наспіви, відтінки виразу, тембр у мене “у вухах” [37, с. 217].

Обидві пісні побутували на Станіславщині (нині Івано-Франківськ) – перша у місті Рогатині, друга – в с. Ценеві Коломийського р-ну. Увага Ревуцького саме до цих мелодій продемонструвало життєвість тенденції, типової для фольклоризму 20-х років. Його цікавлять насамперед емоційно-стримані зразки з помірною агогічною сферою, які дозволяють застосувати музичну мову, значною мірою емансиповану від фольклорної мелодії. Мереживна варіаційна техніка, яка буквально пронизує кожну клітину музичного організму твору здійснюється шляхом хроматичних зсувів, альтерованих вкраплень, приготованих і неприготованих затримань, які або контрастують з фольклорним першоджерелом, або ж відтіняють і доповнюють його вільну мелодичну течію, створюючи красивий дует голосу скрипки і фортепіано.

Три п’єси для фортепіано – Веснянка. Колискова. Веснянка, – написані Л. Ревуцьким 1929 року, також тематично прив’язані до збірника К. Квітки 1922 року. Вони стилістично закріпляють досягнення вокального циклу “Сонечко”. Вже знайомий принцип перегармонізації і накладення хроматики

на невибагливі діатонічні наспіви, якими є веснянка “Та вода по каменю, та вода по білому” (№ 4), “Ой ходить сон біля вікон” (№ 542) і “А вже весна, а вже красна” (№ 638), характеризують гармонічну мову п’єс. За лаконічністю інтонаційного дихання, простотою і м’якістю вислову проступає особлива прозорість звучання, художня витонченість.

Квінтесенцію Другої симфонії Л. Ревуцького складає тематизм, оскільки у ньому закорінена глибока залежність між обраним фольклорним матеріалом і його конкретним композиторським втіленням. Вибір цих, а не інших тем зі збірника “Українські народні мелодії” – глибоко особистісний, індивідуальний і органічний процес. Фольклорна тема є носієм певної думки, сформульованої ідейно та естетично, потенційно багата своїми художніми і технічними можливостями. Такими є тема головної партіі першої частини симфонії, веснянка “Ой весна, весна, весниця” і побічна “Ой не жаль мені та ні на кого”, мелодії побутових пісень “Ой Микито, Микито” і “Ой там в полю сосна” – з другої частини твору (основою контрастного жанрового епізоду є пісня “У Києві на ринку” зі збірника з М. Лисенка “Українські народні пісні”, вип. 2) та дві веснянки з Фіналу симфонії “А ми просо сіяли” і “При долині мак”.

Велике значення у процесі розвитку вихідного тематичного матеріалу має ладогармонічний фактор, який є наслідком гнучкої взаємодії фольклорних і нефольклорних елементів і стосується він насамперед принципу перегармонізації. Типовою формою його прояву, при стабільності провідної мелодії, є мобільність ладогармонічної канви, а також дія тих параметрів музичної мови, які активно впливають на характер гармонічних модифікацій – особливості голосоведіння, мелодизація та поліфонізація фактури. Явище мобільності, про яке тут йдеться, досягається взаємодією вертикалі з горизонталлю, синтезом ладоінтонаційної варіантності, перемінності, альтераційно-хроматичних змін з вільним тонально-функціональним трактуванням мелодії, поліфонізацією фактури і розширеним розумінням тональності. Внаслідок цього *переінтонування* фольклорного тематизму відбувається не лише в ширину, залучаючи при цьому засоби фольклорного походження, досвід попередників, досягнення музики XX ст., але і в глибину – у процесі розгортання образного змісту твору засобами симфонізації.

Те, що з-поміж великого жанрового розмаїття українських пісень збірника Квітки Ревуцький віддав перевагу саме родинно-побутовим, а серед архаїчних пісенних зразків – календарним та дитячим є свідченням насамперед світоглядного порядку: це вияв потужного лірико-романтичного спрямування творчості митця. Не випадково Друга симфонія при яскраво переконливій фольклорності тематизму твору демонструвала глибоку спорідненість з поетикою Т. Шевченка, близькість до багатьох сторінок української прози та поезії (твори С. Васильченка, О. Довженка, Г. Косинки, П. Тичини 1920-х років)

За значущістю художнього втілення етнографічного матеріалу зі Збірника К. Квітки 1922 року поруч з Другою симфонією Л. Ревуцького стоїть "Увертюра на чотири українські народні теми" Б. Лятошинського [38]. Обидва твори увійшли в українську симфонічну музику як репрезентанти різних типів симфонічного мислення, двох жанрових видів: лірико-пісенної та конфліктно-драматичної. Характерно, що симфонічні твори післявоєнних років (Г. Майборода, К. Данькевич, В. Борисов, В. Кирейко) продовжили традицію, започатковану Л. Ревуцьким. Доля другого типу симфонізму найповніше реалізувалася у творчості самого Лятошинського: з Увертюри бере початок його опера "Золотий обруч", а це предтеча не менш видатних творів – Українського квінтету, Другого фортепіанного тріо, Третьої та П'ятої симфонії. Відомо, що під час роботи над оперою "Золотий обруч" Лятошинський консультувався з К. Квіткою щодо відтворення" західноукраїнського колориту. Як твердить музикознавець О. Малозьомова [39, с. 17], в опері використано 20 мелодій, запропонованих композитору фольклористом. Наразі неодноразові намагання прояснити цю ситуацію залишаються безуспішними. Застосований Лятошинським метод витонченого "інкрустування" мелодій в оперну партитуру гальмує їхнє виявлення серед фольклорних записів К. Квітки.

Тематизм Увертюри визначають дві веснянки – "Ой весна, весна, весниця" (№ 56), "Ой зійшло, зійшло три місяці ясних" (№ 24), весільна "Гуслі гудуть, гості йдуть" (№ 96) та балада "Маруся не пишна в черевичках вийшла" (№ 543). Цей твір вперше в українській симфонічній музиці виявив потенційні можливості пісенного матеріалу давнього походження у контексті драматичного симфонізму.

Та обставина, що Лятошинський побачив у народній темі матеріал, здатний модифікуватися і формувати художню концепцію твору, виявляє в ньому насамперед блискучого драматурга-симфоніста. Виходячи з цього, в Увертюрі не жанровість є визначальною (за наявності колориту епічної суворості й картинності), а підпорядкування загальній логіці симфонічного дійства, тому теми переосмислюються і набувають якісно нового звучання. Так, за суворим драматизмом весільна "Гуслі гудуть..." у Вступі наближається до середньовічного гімну "Dies irae". У якості головної партії мелодія балади "Маруся не пишна..." конструктивно суха в експозиції у процесі розвитку набуває просвітленого характеру, а в репризі велично-піднесеного. Ліризм веснянки "Ой зійшло..." є адекватний емоційно настроєвій сфері побічної партії Увертюри, натомість веснянка "Ой зійшло..." в ролі заключної партії вирішена у драматичному ключі. У контексті цього необхідно підкреслити, що фольклоризм Увертюри Лятошинського увійшов у музичну практику в Україні лише в 60-і роках XX ст., коли в мистецтві почали утверджуватися нові морально-етичні і художньо-естетичні тенденції.

Контакти Лятошинського з фольклорними записами К. Квітки не обмежуються Увертюрою. Так, 1937 року (!) він опрацьовує пісню "Козака несуть" для голосу з фортепіано і перетворює її на справжній реквієм.

Під час війни, перебуваючи в евакуації в Саратові і працюючи на Українській радіостанції ім. Т. Шевченка, композитор опрацював понад 100 українських народних пісень для голосу з фортепіано і для мішаного хору без супроводу. Серед них зі збірника К. Квітки 1917 року – веснянка "Ой вийся, хмелю" та хрестинна "Вишні, черешні розвиваються" для голосу з фортепіано. Якщо композитора приваблювали значною мірою пісні драматичного характеру, то названі за образним змістом належать до найрадісніших і найсвітліших, що досягається, скажімо, перегармонізацією куплетів шляхом тонального перефарбування (A-Dur, F-Dur, A-Dur, Fis-Dur, A-Dur) у веснянці та гармонічним варіюванням у хрестинній, тому перша набуває рондоподібної форми, а друга – тричастинної.

1949 року в симфонічній поемі "Воз'єднання" Лятошинський обирає для головної теми мелодію пісні "Якби мені бать-

ко” (№ 380) зі збірника “Українські народні мелодії”. У процесі симфонічного розвитку тема зазнає різних образно-змістових трансформацій і зі співучої кантиленної переростає в мужньо-маршову.

Наприкінці 1920 років за прямою вказівкою АПМУ розв'язується штучна дискусія навколо місця і значення народної пісні [40, с. 62]. У ній викладено перші вульгаризаторські постулати у ставленні до народної пісні. Відповідно до них у 1930 роках на політичну лояльність претендували пісні з явно вираженим соціальним забарвленням і ті, що підлягали чіткому класовому розмежуванню.

На межі 1920–1930-х років дискусія ще не мала такої гальмівної сили, щоб зупинити творчий процес на народно-національній основі. Саме у цей час формується український педагогічний репертуар для дітей. На початку 30-х років ДВУ друкує великий потік фортепіанних мініатюр здебільшого на фольклорній основі. Серед авторів відомі композитори Ф. Якименко, В. Берндт, Г. Беклемішев, В. Золотарьов і молоді композитори Ф. Надененко, М. Гозенпуд, В. Грудін, С. Жданов, А. Дашевський, Ф. Петирек, В. Овчаренко, С. Шевченко, В. Павкович, Л. Альперин, В. Дублянський, Г. Драненко та ін.

Частина з названих композиторів продовжують черпати тематизм зі збірників К. Квітки. Так, Г. Беклемішев у “Трьох п'єсах для фортепіано на народні пісні” розробив 5 веснянок зі збірника 1922 року (№№ 24, 26, 35, 8, 5), В. Овчаренко у “Трьох етюдах для фортепіано” використав дитячу пісеньку “Іди, іди, дощику” (№ 395), О. Берндт у у “Чотирьох дитячих п'єсах” – дві: “Ой, Тетяно, Тетяно” (№ 589) та відому веснянку “Ой весна...” (№ 56). Йому належить опрацювання цієї ж веснянки у П'єсі для скрипки і фортепіано. С. Шевченко у П'єсах для фортепіано, які об'єднують 12 самостійних п'єс, контрастних за образністю, також використав мелодію до казки про золоту сопілку зі збірника “Народні мелодії з голосу Лесі Українки” (№ 225) та мелодію балади “Чи чули ви, люде о такій новині?” (№ 510) зі збірника 1922 року.

Б. Яновський створив 18 п'єсок-вправ для фортепіано під назвою “Бублики” (1926). Цим твором композитор показав конструктивні можливості фольклорної теми в запису К. Квітки для вивчення теорії музики і контрапункту та її здатність для образ-

но-жанрового переосмислення у заключенні твору. Це побутова пісня “Ой на горі ячмінь, а в долині жито” (№ 346).

У фортепіанних творах до записів Квітки звертався також В. Павкович. У “Чотирьох п’єсах для фортепіано” на українські теми точного цитування фольклорних зразків немає, але тема першої частини за мелодичними обрисами нагадує купальську пісню № 82 “На Йвана Купала” із збірника 1922 р., а тема четвертої п’єси майже співпадає з мелодією веснянки “Заєньку, та за головоньку” (№ 17) зі збірника 1917 року.

У 1930 роках, мабуть, під впливом вокального циклу “Сонечко” В. Барвінський у Львові пише для дітей цикл п’єс “Наше сонечко грає на фортеп’яні “ (1935), в якому використовує два записи К. Квітки – “Вийди, вийди, сонечко” (№ 16) та “Іди, іди, дощику” (№ 395) зі збірника 1922 року. Остання п’єса демонструє цікавий модерний підхід до гармонізації пісні. При схожому художньо-новаційному результаті в інтерпретації давніх зразків українського фольклору Ревуцький намагається мелодизувати гармонію засобами, властивими його музичній мові. В. Барвінський в інтерпретації фольклору спирається на вертикаль.

Із записами К. Квітки В. Барвінського об’єднує ще один твір. Йдеться про Сюїту для віолончелі та фортепіано. Як відомо, 1927 року В. Барвінський разом з М. Рудницьким здійснив велику концертну подорож по радянській Україні. Напередодні цієї поїздки ним і була написана названа Сюїта. Тематичною основою твору стали народні теми зі збірок К. Квітки, Ф. Колесси. Цитати зі збірки К. Квітки розробляються в ч. 1 “Заспів”, ч. 2 “Гумореска” та ч. 4 “Фінал”. Основою Колискової стала лемківська пісня у запису Ф. Колесси.

До списку фортепіанних творів, запліднених фольклорними записами К. Квітки, також належать сьогодні мало кому відомі “Шість українських п’єс” для фортепіано в 4 руки Ф. Якименка (op.71) [41]. Твір вийшов друком 1925 року в Парижі. За винятком двох пісень – “Ой за гаєм, гаєм” і “Гречаники” – тематичну основу твору складають записи К. Квітки зі збірника “Народні мелодії”. Це три веснянки – “А вже весна, а вже красна” (№ 1) з першої частини; “Думка”, “Туман танок водила” (№ 4) і “Десь тут була подоляночка” (№ 16) з четвертої частини; “Весілля”, балада “Ой учора ізвечора ще кури не піли” (№ 110) з третьої частини; “Пісня”, побутова “Ой як було хо-

рошейко як рід з родом п'є" з п'ятої частини; "Листопад " та весільна "Сванечки, сванечки, наші голубочки" (№ 66) з другої частини "До танцю". Такий тип композиції за образно-жанровим наповненням тяжіє до програмності жанрового характеру. У цьому контексті варто згадати "Мініатюри на українські народні пісні" для фортепіано В. Барвінського (1920), які об'єднують різні жанри українського музичного мікрокосмосу: колискову, танок, лірницьку пісню, думку, жарт, марш.

Ф. Якименко також вибудовує цілісну композицію шляхом контрастного зіставлення опозицій між п'єсами або всередині п'єс на зразок: пісня – танок, повільно – швидко, хорове – інструментальне, меланхолійне – моторне тощо. При цьому образно-емоційний дискурс народних пісень є провідним і незмінним в системі художньої цілісності твору, що виявляється на рівні мікро- та макроструктури. Авторське начало натомість дає про себе знати в епізодах варіаційного характеру, в сполучних ланках, коли підсилюється роль гармонії і оголюється інструментальний спосіб мислення. Ці п'єси, як і загалом уся багата і різноманітна фортепіанна творчість Ф. Якименка, не відомі сучасним українським педагогам, потребують уваги виконавців та нової наукової інтерпретації та пропагування.

Крім численних творів на фольклорну тематику, які почали з'являтися наприкінці 1920-х – на початку 30-х років у Києві, Харкові, виникають окремі спроби навчання гри на інструменті винятково на фольклорних засадах. До таких належить "Початкова школа фортепіанової гри" С. Шевченка [42]. У Передмові' написаній професором Харківського Музично-драматичного інституту П. Луценком наголошено, що "...автор у всіх п'єсах, вправах оперує виключно матеріалом із скарбниці українських пісень та виспівів". Серед фольклорних матеріалів, запозичених зі збірників Д. Ревуцького, В. Верховинця, "Пролісків" Я. Степового найрясніше представлені записи К. Квітки зі збірника "Українські народні мелодії". Автор "Початкової школи" з метою вивчення певних ритмічних схем, сольфеджування, відтак ознайомленням з клавіатурою, засвоєнням перших навичок гри на фортепіано поступово – спочатку однією рукою, по тому – двома, включив наступні мелодії, серед яких: "Там зелен явір розвився" (№ 505), "Ой нумо в зеленого шума" (№ 62, 55), "А ми просо сіяли " (№ 61, 625), "Ой вийся,

хмелю" (№ 14), "Ой на Івана" (№ 76), "Ой де ти ріс, коровай" (№ 655), "Дрібен дощик" (№ 48), "Ой верше, мій верше" (№ 659), "Ой у лиски" (№ 223), "Піють півні" (№ 156), "Білоданчик" (№ 604), "Пускай нас" (№ 25), "Котику сіренький". Відтак у другій частині автор Школи запропонував сім веснянок зі збірника "Народні мелодії", одну побутову "Ой пряду, пряду", одну жнивну "Ой літає соколонько", а також "Я, Коза-дереза " та "Іди, іди, дощику" зі збірника 1922 року.

Загалом ці твори свідчили про формування певних традицій всередині фортепіанного жанру під впливом вже досягненого попередниками і сучасниками. Пісенний матеріал надавав п'єсам національного колориту, прищеплював дітям новий інтонаційний досвід. Зрештою відбувалося не лише кількісне, але і якісне накопичення творів фортепіанного репертуару. Сьогодні можна констатувати, що значна частина фортепіанних творів досліджуваного періоду залишається невідомою сучасній українській фортепіанній школі, а самі твори становлять бібліографічну рідкість.

У цьому контексті необхідно згадати про явище розширення і збагачення репертуару на фольклорній основі в інших жанрах, зокрема, для духового оркестру. У цьому напрямку в 20–30-і роки чимало зробив Г. Драненко. Він, до речі був одним з перших серед тих, хто скористався записами Квітки через своїх попередників і саме Леонтовича. Йдеться про Жалібний марш на тему "Козака несуть", який з однієї теми виріс у 3-частинну репризну форму із застосуванням засобів симфонічного розвитку. У її середній частині розробляється тема пісні "Мала мати одну дочку" з хорової обробки М. Леонтовича.

В інтересах вичерпності дослідження джерелознавчого аспекту музичного фольклоризму 1920-х років на матеріалі із збірників К. Квітки увагу привертають опрацювання народних пісень, викликаних актуальними завданнями нової культурної політики. Зразком цього є два збірники українських пісень для голосу з фортепіано в опрацюванні К. Корчмарьова [43] [17].

До першого збірника увійшло 12 пісень, до другого – 10. З них 17 пісень автор запозичив зі збірника К. Квітки 1922 року: купальська № 85, жниварські №№ 92, 93, щедрівка № 172, решта пісень взято з розділу збірника під назвою "Звичайні пісні" (№№ 322, 323, 570, 399, 315, 610, 369 у першому збірнику та 341, 398, 507, 473, 508 і 429 – у другому збірнику). У пе-

редмові до першого збірника К. Корчмарьов зазначав про необхідність зберегти мелодику і текст першоджерела, а також керувався потребою поповнити сучасний вокальний репертуар. Назагал підкреслимо, що гармонізації Корчмарьова відобразили типову для професійної практики 1920-х років тенденцію, пов'язану з пошуками в галузі гармонії. Щодо цього Корчмарьову були близькі творчі знахідки Ревуцького. Але навіть при окремих достоїнствах гармонії обробок, останні привертають увагу не завдяки високому художньому рівневі, а як зразки пристосування різних пісенних жанрів до умов нового музичного побуту. Більше того, в другому збірнику композитор штучно з'єднав етнографічні мелодії із збірника Квітки із звульгаризованими та антихудожніми текстами О. Любовського, спрямованими проти класових ворогів, церкви, релігії на догоду тодішній агітаційно-пропагандистській машині. Це якраз той приклад довільного антихудожнього підходу до фольклору, проти якого справедливо протестував К. Квітка.

У 1930 роках у зв'язку зі складною суспільно-політичною ситуацією в Україні, сумною долею самого К. Квітки та офіційною переорієнтацією у ставленні до народної музики, його збірники втрачають колишню актуальність. Водночас не можливо не згадати про появу в 1936 році пісенного збірника "Українська народна пісня" в упорядкуванні А. Хвилі [44]. Без погодженням з Квіткою з його збірників запозичено 15 пісень, тоді як самого фольклориста названо націоналістом-етнографом, який "даремно каркав, що радянська влада занедбує, мовляв, народну творчість" (з Передмови, с. XXIX).

Підсумовуючи аналіз музично-культурної спадщини 1920-х – поч. 30-х років на фольклорній основі, ще раз наголосимо на тому, що збирацька діяльність К. Квітки, відображена у його фольклорних збірниках, стимулювала не лише фахівців-фольклористів та етнографів, але й композиторів-професіоналів у напрямку опрацювання мало знаних зразків народної музики і сприяла появі справді видатних творів у різних жанрах української музики.

Наступний етап використання в українській музиці фольклорних записів К. В. Квітки вже виходить за межі 1920–1930-х років і представлений двома відгалуженнями. Перше відгалуження репрезентують твори, у яких знову звучать мелодії зі збірників Квітки. Якщо пригадати останні дні перебування Квітки у 1931

році в Україні і наступні офіційні цькування й звинувачення фольклориста у буржуазному націоналізмі [44, 45], що розгорнулися на сторінках журналу "Радянська музика", то доводиться констатувати різке зменшення надходжень фольклорних записів Квітки до тодішньої художньої музики. Проте яскрава мелодико-тематична основа творів композиторів-попередників, зокрема, М. Леонтовича, Я. Степового, як і композиторів 1920-х років, створює підстави для використання вже знайомих мелодій у творчості митців наступної генерації. Так, скажімо, за асоціацією з обробкою "Козака несуть" М. Леонтовича її мелодію розробляє для духового оркестру Драненко у 1920-х років, як і "Женчичок-бренчичок" [№ 46], Лятошинський для голосу з фортепіано у 1937 році, а після війни М. Дремлюга для голосу з фортепіано [№ 47]. Інший приклад – відома за обробками Леонтовича, а також Я. Степового пісня "Ой пряду, пряду" в 1937 році опрацьовується Ю. Мейтусом для голосу з фортепіано.

З кінця 1950-х років знову актуалізується ідея використання фольклорного матеріалу для потреб музичної школи і в силу своєї демократичності вона посяде належне місце у фортепіанному та скрипковому репертуарі. У контексті нашої теми показовими щодо цього стали поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків. Ці пісні переклав для фортепіано І. Беркович [№ 48]. П'єси є окрасою фортепіанного педагогічного репертуару для піаністів-початківців. Автор запропонував дітям 17 п'єсок, серед яких 6, пов'язані з фольклорними записами К. Квітки; автор побачив їх через Леонтовича та Степового. Це – "А в тім саду", "Ой літає соколонько", "Гра в зайчика", "Хміль лугами", "Женчичок-бренчичок" тощо. Під впливом вокального циклу "Сонечко" Л. Ревуцького виникає чимало вокальних та інструментальних п'єс для дітей. Характерним прикладом цього є Тема з варіаціями "Ой у лісі калина" Ю. Щуровського.

Записи К. Квітки, потрапляють також в ошатні програмні цикли п'єс. Вже згадуваний композитор і педагог С. Шевченко створює достатньо розгорнутий цикл "П'єси для фортепіано" (12 п'єс), з яких дві "Золота сопілка" та "Пісня", тематично пов'язані з записами Квітки – перша зі збірника "Народні мелодії...", друга, знайома по "Інтермеццо" Л. Ревуцького "Чи чули ви, люде, о такій новині?", зі збірника 1922 року.

Фольклоризми на матеріалах записів К. Квітки мають місце також у скрипковій педагогічній літературі. Так, чудовою ілюстрацією цього є опрацювання жниварської пісні "Ой літає соколонько" для учнів 6 кл. [№ 49] Не відстає від неї інша п'єса "Веснянка" М. Боровика, в якій віртуозно розробляється мелодія "А вже весна, а вже красна" зі збірника 1922 року (№ 73). (Таких прикладів, мабуть, набагато більше)

Друге відгалуження становлять твори, що виникли вже на новому етапі фольклоризму української музики у 1970 роки і є наслідком використання записів Квітки з перевиданої збірки "Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу" [№ 32]. Кількісно цей етап – найскромніший, хоча й вельми показовий. Йдеться про фольклоризм творчості Ю. Іщенка і, зокрема його "Рапсодію для віолончелі з фортепіано" та "Слов'янське капричіо" для двох фортепіано і "П'єсу" для альта і фортепіано. У цих творах композитор цитатно відтворює фольклорні мелодії, зокрема веснянку-гру "Царівно, ми твої гості" ("Рапсодія..."), купальську "На Йвана Купала" (№ 82) ("Слов'янське каприччіо"), побутову пісню "Ой сербине, Сербиночку" (№ 232) в останній п'єсі. В інших творах Іщенко створив власну систему семантико-характерних ритмо-інтонацій, спираючись на фольклорний матеріал. До них віднесемо цикл "Дитячі пісні" (слова народні зі збірника В. Верховинця "Весняночка") і особливо вокальний цикл "Календарні пісні" (народні пісні із зібрання "Пісні Явдохи Зуїхи"). Мелос окремих частин цього вокального циклу близький до записів із збірника. Так, початок мелодії "Русальної" майже співпадає з веснянкою "Ой мати, мати, головонька больна" (№ 49), а парою широких низхідних інтонаційних "кроків", унікальних для фольклорної лексики, нагадує веснянку "Ой поїду я та й до Яблина". До речі, цей самий зворот інкрустований в епічний тематизм Четвертої симфонії Ю. Іщенка.

Завершуючи статтю, присвячену фольклоризму української музики на основі запозичень зі збірників К. Квітки, дозволимо собі спрогнозувати подальший напрямок нашої музики з огляду на нинішнє перевидання фундаментального збірника К. Квітки "Українські народні мелодії". Зв'язок неминуче продовжиться, а число музичних творів при цьому неодмінно зросте.

Примітки

[1] У переліку фольклорних збірок, звідки брав пісні для обробок М. Леонтович, чільне місце займають збірники А. Конощенка та К. Поліщука-Остаповича. Перший з них містить записи з Житомирського та Крем'янецького повітів на Волині, другий — пісні з Волині, Київщини, Херсонщини та Полтавщини. Уникнув композитор пісень з Полісся, Гуцульщини і Буковини.

[2] А. Іваницький вказує, що це характерна пісня, яка співається у неділю після шлюбу (*А. Іваницький.* Жанрові особливості обрядових пісень в обробці М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича. — К., 1977. — С. 157.

[3] У листі Б. Яворського до С. Протопопова від 16.04.1935 р. щодо композиторського фольклоризму читаємо наступне: "Нужно остерегаться фетишизирующего парализующего творческое (конструктивное) мышление воздействия народного напева; он должен быть лиш элементом оформления, а не куском сочинения. Развитие, организованное творческой темой, вот что должно руководить мышлением композитора" // Статьи. Воспоминания, Переписка. — М., 1972. — С. 47.

[4] Рукопис п'яти збірників "Українських народних пісень" Я. Степовий підготував 1921 року в Києві, 1922 вони були видані ДВУ.

[5] Якименко Ф. (1876—1945) — композитор, піаніст, диригент і педагог. Брат композитора Я. Степового. Вихованець російської композиторської школи (М. Римський-Корсаков, О. Лядов). Належав до представників неоромантизму. Зокрема, його творчість репрезентує в українській музиці імпресіоністичну стилістику. З 10 років співав у Придворній капелі у Петербурзі, тут же з 1897 року учителював на диригентських курсах. 1903—1906 роках і з 1923 жив у Франції, 1924—1926 — у Празі. 1906—1911 роки — викладач Харківського музучилища та Інституту шляхетних дівчат. Брав участь у формуванні "Українського педагогічного репертуару для фортепіано" 1930 року.

[6] Толстяков П. Н. (1880—1938) — композитор, педагог, хормейстер, музично-громадський діяч. Музичну освіту здобув у Петербурзькій консерваторії. З 1919 року працював в Україні: спочатку педагогом і хормейстером на Полтавщині, відтак — у Харківському та Одеському оперному театрах. Автор опери "Комбайн", симфоній, камерно-інструментальних, фортепіанних, хорових творів. 1938 року був репресований.

[7] Яновський Б. К. (Зігль) — композитор, педагог, диригент, музичний критик. Закінчив Київське музучилище, а відтак Київський ун-тет. З 1918 викладав у Харківському Музично-драматичному Інституті. Автор опер, балетів, камерно-інструментальної та ансамблевої музики, обробок українських народних пісень.

[8] Блуменфельд Ф. М. (1863—1931 — родом з Миколаївщини) — піаніст, диригент-симфоніст, композитор і педагог. Вихованець Петербурзької консерваторії, відтак її професор і диригент. 1918—1920-х

роки працював у Київському Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка та консерваторії (1920–1922) 1918 року виступив із Симфонічним оркестром ім. М. Лисенка, концертував як піаніст-ансамбліст та концертмейстер. З 1922 року – професор Московської консерваторії.

[9] Титаренко С. – український культурний діяч УНР та 1920-х років, видавець і журналіст. Автор букваря "Сонечко" та читанки "Наша стежка". Проходив у політичній справі СВУ.

[10] Дрімцов (Дремцов) С. П. (1867–1937) – педагог, диригент, музикознавець, композитор, музично-громадський діяч. З 1917 року активно включився у розбудову музично-культурного життя Харкова. Автор опер, оперет, камерно-інструментальних, ансамблевих творів, романсів, хорів, обробок народних пісень.

[11] На жаль, не вдалося розшукати інформації про авторів цієї збірки.

[12] Ретроспективний погляд на різноманітну діяльність О. Кастальського – фольклориста, педагога і композитора. У контексті цілей і завдань його праці проглядає тенденція такого порядку. 1924 року Кастальський в складі "Групи червоної професури" ініціював створення курсу російської гармонії на народній основі для музично-педагогічного та композиторського застосування, що у тодішніх умовах мало певне політичне замовлення, а, отже, заохочувалося існуючою владою. К. Квітці такі речі не імпонували.

[13] У 1917–1918 роки К. Квітка бачить себе фольклористом-збирачем, але й громадянином України, а в 20-і роки, будучи членом Товариства ім. М. Леонтовича. Очоливши Кабінет музичної етнографії і ведучи активну збирацьку і науково-організаційну працю, він стає провідним вченим-етнографом і, ясна річ, був включений у проблематику ширшого державного формату, що ставилася перед українською інтелігенцією у 1920 роки

[14] До таких районів належали, зокрема: Бекеш, Тольна, Комаром в Угорщині, Татри на півдні Польщі, Біхор і Марамарош в Румунії, Моравія в Чехословаччині, північні області Росії, Поділля, Волинь, Гуцульщина в Україні.

[15] Веснянка побутувала в с. Лісова Рогатинського р-ну на Станіславівщині (нині Івано-Франківськ). У 20-ті роки XX ст. мелодію цієї веснянки використовували у симфонічній музиці Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського, В. Борисова, А. Штогаренка та в камерно-інструментальних творах.

[16] Фольклорист відносив її до поетичних вставок, які часто трапляються в українських народних казках і байках.

[17] Корчмарьов Климентій (1899–1958). Композитор, піаніст. Закінчив Одеську консерваторію. Автор опер, балетів, симфоній, оперет, двох збірників українських пісень для голосу й фортепіано.

Використана література

1. Народні мелодії / З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – К., 1917. – Ч. 1; К., 1918. – Ч. 2.

2. *Квітка К.* Українські народні мелодії. – Етнографічний збірник. – К., 1922. – Т. 2.

3. Кошиць О. та Верховинець В. відразу після виходу збірника "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка" (1917–1918 роки) відгукнулися рецензіями.

4. *Луканюк Б.* Народно-песенный тематизм в творческом стиле Н. Леонтовича: Автореф. дис. канд. искусствоведения. – Ленинград, 1980.

5. Відгуки минулого. – О. Кошиць в листах В. Маценка. – Вінніпег, Канада: Культура й освіта. – 1954.

6. *Степовий Я.* Проліски // Дніпросоюз. – 1921. – Вип. 1, 2, 3.

7. *Степовий Я.* Українські народні пісні для мішаного хору. – Десятки (4). – К., 1921.

П'ятий десяток розглянуто за виданням: *Я. Степовий.* Зібрання творів у трьох томах. – К., 1965. – Т. 3. Хори.

8. *Вериківський М.* Десять українських народних пісень. – К., 1920; К., 1967.

9. *Козицький П.* Вісім прелюдів-пісень. – К., 1924.

10. *Грінченко М.* Українська музична творчість за радянських часів / Життя і революція. – 1927. – № 10–11.

11. *Акименко Ф.* 30 народних мелодій для мішаного хору. – К.; Ляйпціг, б/р.

12. *Квітка К.* Збірник українських народних пісень з нотами. – Гармонізація Б. Яновського. – К., 1902.

13. *Квитка К.* Избранные труды в двух томах. – М., 1971. – Т. 1.

14. *Блуменфельд Ф.* Десять українських народних пісень з супроводом фортепіано. – К., 1921.

15. Дитячі гри, пісні й казки. Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка. – К., 1902.

16. *Лисенко М.* Збірник народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народніх. – К., 1908.

17. *Титаренко С.* Дитяча розвага. Збірка забавок для дітей. – К., 1917 (1918 року цей збірник було перевидано).

18. *Стеценко К.* Шкільний співанник. – К., 1918. – Ч. 1. Додаток до "Початкового курсу навчання дітей нотного співу" (методико-дидактичні замітки).

19. *Дремцов С.* Шкільна збірка українських народніх пісень для початкових шкіл. – Х., 1919.

20. Гра. Збірник перший. Пісні та гри для дошкільного віку / Уложив по етнографічним матеріалам Р. Вовк. Аранжував Густав Ал. Суок для фортепіано зі співом. – О., 1921.

21. *Верховинець В.* Весняночка. Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів. — Харків, 1923.

22. *Квитка К.* Избранные труды. — М., 1971. — Т. 2.

23. *Квитка К.* Избранные труды. — Т. 1.

24. *Козицький П.* Климент Квітка і сучасна українська музика // Нове мистецтво. — 1925. — № 8.

26. *Грінченко М.* Біографічні дані та Варіації на купальську тему для струнного квартету (1930): Анотація. — ІМФЕ. — Ф. 36–3, од. зб. 223; *його ж.* Л. Ревуцький. Пояснення і аналіз Другої симфонії // Там само. — Од. зб. 524; *його ж.* Лятошинський. Увертюра на чотири українські народні теми // Там само. — Од. зб. 212.

27. *Квитка К.* Избранные труды. — Т. 1.

28. *Гордійчук М.* Українська радянська симфонічна музика. — К., 1969; *його ж:* Николай Леонтович. — М., 1977.

29. *Правдюк О.* Українська музична фольклористика. — К., 1978.

30. *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. — К., 1990.

31. *Шевчук О.* Роль сборника К. В. Квитки в становлении украинской советской музики 20-х гг. — Автореф. дис. канд. искусствоведения. — К., 1982.

32. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу / Упорядкування і примітки О. Дея та С. Грици. Вступна стаття О. Дея. — К., 1971.

33. *Привалов М.* Труды по музыкальной этнографии Климентія Квитки // Музыкальная этнография. — Сб-к статей (Под ред. Н. Финдейзена). — Л., 1929.

34. *Грінченко М.* Розвиток української музики.: Жовтневий період: Автограф. — ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. — Ф. 36–3, од. зб. 256.

35. *Гордійчук М.* Українська радянська симфонічна музика. — К., 1969.

36. *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток. Сборник статей. — М., 1977.

37. *Квитка К.* Комментарии к сборнику "Українські народні мелодії", изданному в 1922 году. — ІМФЕ. — Ф. 14–2, од. зб. 61а–62.

38. *Лятошинський Б.* Увертюра на чотири українські народні теми. — К., 1927.

39. *Малозьомова О.* З історії української радянської опери 20-х років. Опера Б. М. Лятошинського "Золотий обруч" // Українське музикознавство. — К., 1967. — Вип. 2.

40. *Полфьоров Я.* Старовинна народна пісня в світлі матеріалізму (проти народництва в музиці й етнографії) // Під прапором марксизму. — 1929. — № 1.

41. *Akimenko Th.* Six pieces ukrainiennes / pour piano a guatre mains. — Paris, 1925.

42. *Шевченко С.* Початкова школа фортепіанової гри. — ДВУ, 1928.

43. *Корчмарьов К.* Збірник українських пісень для голосу з супроводом фортепіано. – М., 1925; 2-ий збірник українських пісень "Новий побут" для голосу з супроводом фортепіано. Текст О. Любовського. – М., 1925.

44. *Хвиля А.* Українська народна пісня. – К., 1936.

45. Радянська музика. – 1934.

46. *Драненко Г.* Селянський марш. На основі українських народних пісень. Мелодії взято із збірника М. Леонтовича; *його ж.* Танець "Женчичок-бренчичок". – Х., 1930.

47. Українські народні пісні в обробці М. Дремлюги. – К., 1954.

48. Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків переклав І. Беркович. – К., 1959. – Зошит 1–2.

49. Юним скрипалям / Редактор-упорядник К. Тахтаджиєв. – К., 1975. – Вип. 5.

Примітки

1. Поміж сторінок "Коментаря", машинопис якого зберігається у відділі фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, вшито шість листів та записок К. Квітки, якими він супроводив чергову пересилку виконаної частини роботи. Не всі листи датовані Квіткою, але є дати реєстрації їх канцелярією ІМФЕ. Перший лист від 17.XI.1949 р., останній – 4.I.1951 р. У теперішньому виданні вони подаються підряд в хронологічному порядку (крім останнього листа, який з тематичних підстав подається нижче – у примітці **82**).

Листи К. Квітки становлять інтерес з різних сторін.

Одна з них зовні проступає у вигляді вказівок та прохань до лаборанта відділу фондів ІМФЕ. Кожного разу, разом з пересилкою нових матеріалів, К. Квітка долучає й перероблені та заново відредаговані сторінки до раніше надісланих частин "Коментаря". Ці власне технічні вказівки лаборантові з проханням "переставити та замінити" свідчать про постійний неспокій і напружену роботу думки вченого і стиліста: Квітка неодноразово повертається до вже зробленого та прагне його удосконалити. Про ці особливості його творчого методу говорять численні варіанти інших праць, що зберігаються в архівах Москви та Києва, а також спогади колишніх співробітників Квітки [1]. Отже, частина змісту листів, а також цілком лист від 28.VI.1950 р. (він не подається) – вказівки технічного порядку. Їх було використано при підготовці рукопису до друку.

Інша сторона змісту листів стосується відомостей, що додають штрихи до розуміння К. Квітки як людини: його пунктуальності, стилю писемного звертання, самопочуття, умов праці. Це не тільки важливий елемент аутохарактеристики, але й тло, на якому глибше усвідомлюється методичність вказівок, що стосуються щойно розглянутого "технічного" боку листів.

Перші сторінки "Коментаря" відділ фондів ІМФЕ отримав 5 жовтня 1949 року (згідно дати на штемпелі канцелярії).

---

1 *Руднева В. В.* К. В. Квитка в Москве // *К. Квитка.* Избранные труды / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – М., 1973. – Т. 2. – С. 364.

Лист від 17.XI.1949 року

"В Институт искусствознания, фольклора и этнографии Академии наук УССР.

Посылая 11 страниц моей работы "Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году", прошу поручить лаборанту вставить эти страницы в машинописный текст, посланный мною около 1 октября, таким образом: прежнюю 17-ю страницу заменить посылаемой ныне 17-й, затем поместить в виде вставки все остальные посылаемые ныне страницы, изменив их – бывшая 17-я теперь будет продолжением 28-й и т. д. Последняя страница будет 40-й.

Продолжение работы будет выслано в непродолжительном времени.

Посылаемые страницы не перепечатаны вторично после исправления вследствие того, что вторичная перепечатка затруднительна и надолго бы задержала представление работы в Институт.

К. Квитка

17 ноября 1949 г."

Лист, зареєстрований в канцелярії ІМФЕ 10.VII.1950 року

"В Институт искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР.

Отчет

В первом полугодии 1950 года я продолжил на 2 печатных листа "Комментарий к сборнику укр[*аинских*] *нар*[*одных*] *мелодий изданному в 1922 году". Продолжение содержит анализ записанных мною наймитских песен и подобных песен, заключающихся в других сборниках. Вследствие неожиданной задержки выдачи мне нужных книг в Гос*[*ударственной*] *библиотеке им. Ленина продолжение может быть выслано лишь 11.VII. Пока отправляю 12 страниц, представляющих дополнение и исправление части работы, посланной раньше.*

К. Квитка."

Ліворуч у верхньому кутку резолюція заступника директора ІМФЕ: "Довженко. Прошу сообщить Ваши соображения" [1]. Підпис: *А. Роміцин*.

---

1 *Довженко Валеріан Данилович* був завідувачем відділу музикознавства ІМФЕ у 1945–1953 рр. Музична фольклористика належала у 1950-ті роки до цього відділу.

Лист від 16.X.1950 р.

(за штемпелем ІМФЕ)

“В Институт искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР.

Посылая продолжение работы “Комментарий к сборнику укр[*аинских*] *нар*[*одных*] *мелодий, изданному в 1922 году” на 23 страницах (последняя страница неполная), прошу принять следующие объяснения:*

1.В этом продолжении страницы перенумерованы, начиная с 1-й, а не с 132-й, ввиду того, что я предполагаю по окончании работы в таком сокращенном плане, в каком написаны посылаемые страницы, сделать большую вставку после 131-й страницы (эта вставка будет содержать пространный комментарий к некоторым более замечательным песням, записанным в Пенязевичах[2]*). Во избежание изменения номерации в связи с будущей вставкой, прошу пока оставить цифры 1–23, проставленные карандашем.*

2. Посылаемое продолжение написано мною не дома, предшествующих страниц при мне во время работы не было, и по возвращению в Москву я заметил, что несколько строк продолжения являются новым изложением того, что уже было изложено раньше. Я выработаю сводную редакцию этих строк перед новой перепечаткой работы, которая, надеюсь, будет произведена средствами Института (до сих пор я оплачивал перепечатку из своих средств), в настоящий же момент не задерживаю отправки новых 23 страниц, чтобы поскорее доставить нужные сведения лицам, изучающим мой сборник, особенно аспирантам. В новой редакции будет к тому же произведена перестановка для улучшения последовательности изложения.

(Без підпису)”.

Записка

(на полях рукопису стоїть “*декабрь 1950”* – очевидно, дата отримання сторінок рукопису відділом фондів ІМФЕ):

“Я с 10 октября болею (тромбофлебит, затем грипп) и посылаемые страницы 23–51 делал лежа, поэтому прошу извинить за неаккуратный вид работы. По окончании работы дам все снова перепечатать с перестановкой согласно измененному плану.

К. Квитка.”

---

[2] Аналіз міститься у підрозділах “Коментаря”: “4.Пенязевичи. Первая песня наймита”; “5.Пенязевичи. Вторая песня наймита”, які є, по-суті, порівняльними розвідками, заснованими на ритмо-типологічній методиці.

Лист від 4.I.1951 р.
подається нижче (біля примітки **82**)

2.Народні мелодії з голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – К., ч.1, 1917; ч.2, 1918.

Мелодії і тексти збірника (без коментарів і приміток К. Квітки) разом із записами М. Лисенка та самої Лесі Українки були перевидані: **Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу** / Упоряд. і приміт. О. І. Дея та С. Й. Грици. – К., 1971 [с. 8]

3.Далі від руки написане прохання К. Квітки (певно, до лаборанта): "*Прошу переписать из сб. 1922 г. №№ 447 и 448*". Нотні приклади не подаємо: читач повинен звертатися у цьому випадку (і в аналогічних) до першої частини теперішнього видання – збірника "Українські народні мелодії", за новою нумерацією 600(447) та 601(448) [с. 10].

4. Українська народна пісня / Упоряд. А. Хвиля. – К., 1936 [с. 10]

5. Судження К. Квітки, що одноголосий варіант пісні "Котилася да ясная зорка" № 599(451) досконаліший за багатоголосий № 1-к, засноване на спостереженні зовнішнього ефекту, коли спад голосу відбувається на словах "упала додолу". Але мелодія пісні не має навмисно звукозображувального характеру. І взагалі – естетика традиційного народного виконавства *не оперує деталізацією музичних інтонацій до змісту тексту*. Крім того, варіант № 599(451) – це, по суті, не одноголоса пісня, а запис одного з голосів багатоголосся (в даному випадкові було наспівано другий голос).

Цей факт дуже повчальний: він показує, що аналіз "образної" взаємодії слова і наспіву вимагає великої стриманості і обережності, що суб'єктивні відчуття не наближають до істини, а навпаки – заводять на манівці. Навіть такий великий аналітик як К. Квітка почав хибити, як тільки став на сумнівний шлях пошуків смислової взаємодії слова і наспіву у народній пісні. Можна висловити одне припущення: К. Квітка був змушений під впливом обставин (загальний ідеологічний тиск на "фольклористів-формалістів", не виключено – у зв'язку з цим поради колег) відійти від ритмоструктурного аналізу в бік пошуків образності в музичному фольклорі. Див. докладніший коментар упорядника в роботі: *Квітка К. В.* Вибрані статті /

Упоряд., передм. та комент. А. І. Іваницького. – К., 1985.– Ч. 1. – С. 131–132 [с. 11].

6. У К. Квітки різночитання у назв села: вище (в рукопису) "Кононівка", далі – "Кононовка". У нинішньому виданні обрано варіант "Кононівка" як відповідний українській вимові, а також у згоді з транскрипцією Квіткою інших назв, що подаються українським правописом [с. 12].

7. Крім нотації Є.Ліньової, К. Квітка наводить також варіант, записаний І. Москальським. Див. його у збірнику "Українські народні мелодії", ч.1., № 585(442) [с. 12].

8. К. Квітка наводить весь текст Є. Ліньової (10 строф). Оскільки зміст пісні далі не аналізується, ми обмежилися 3-ма куплетами тексту. Їх достатньо для розуміння обговорюваного Квіткою прийому "сцепляющего сольного запева" (постійної конкатенації, – коли заключний рядок тексту, що виконується хором, на початку наступної строфи перехоплює соліст) [с. 13].

9. 12 листопада 1922 року на зібранні Етнографічної комісії та Музично-етнографічного кабінету К. Квітка виступив з доповіддю "М. Лисенко як збирач народних пісень" (надрукована у "Повідомленнях Музично-етнографічного кабінету". – К., 1923). Виступ було присвячено 10-літтю від дня смерті композитора. Головна ідея виступу полягала в аргументованій відповіді на закиди російського фольклориста О. Маслова в роботі "Опыт руководства к изучению русской народной музыки" (М., 1911) щодо фольклористичної діяльності М. Лисенка. У виступі К. Квітки міститься також жорстка і аргументована критика збірника Є. Ліньової "Опыт записи фонографом украинских народных песен". Її скромні, з ознаками неавтентичності виконання матеріали О. Маслов необ'єктивно (як взірець наукового результату) протиставляв записам М. Лисенка.

В "Коментарі" у фразі "в варианте, который записала Линева, по моему мнению, есть признак вмешательства какого-то сельского дирижера, признак искусственности" зберігається відголос виступу Квітки у 1923 р. на засіданні Етнографічної комісії в пам'ять М. Лисенка. Це дає підстави твердити, що думку про невисокий рівень "Опыта" Є. Ліньової (принаймні не той рівень, на який його намагався піднести Маслов і пізніші російські фольклористи) Квітка не змінив у кінці 1940-х років. Див. також з цього приводу: *Правдюк О. А.* Українська

музична фольклористика. – К., 1978. – С. 127–128; *Іваницький А.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. – К., 1997. – С. 83–85 (пункт "Дискусійні наслідки записів Є. Ліньової"). Див. також наступну примітку **10** [с. 14].

10. Аналіз К. Квіткою запису Є. Ліньової, зробленого за допомогою фонографу, розкриває один з типових недоліків польової роботи. Він полягає у фіксації співу від гурту, який не є носієм чистої народно-виконавської традиції. Ця хиба від початку XX століття і до сьогодні приховується за "документальністю" механічного (себто, наче об'єктивного) запису. Він стає типовим у наш час. Деякі збирачі воліють не гаяти часу на пошуки знавців народно виконавської традиції і звертаються до так званих "фольклорно-етнографічних" ансамблів, які зареєстровано в обласних науково-методичних центрах народної творчості, відомі у районних відділах культури тощо. Такі колективи часто втрачають зв'язок з чистою виконавською традицією і набувають ознак *самодіяльного* (аматорського) мистецтва. Зараз, коли сфера живої традиції скорочується, зовсім відмовлятися від такого джерела інформації, мабуть, недоцільно. Але необхідно під час запису і бесіди виявляти місцевий і запозичений (з засобів масової інформації, збірників фольклору тощо) репертуар, встановлювати те, що привнесено у виконання законами сцени [с. 14].

11. "Сцепляющий сольный запев" у більш ранній роботі К. Квітка назвав "**межиспівом**" – тобто, сольно виконуваним сегментом пісні, який виникає між сусідніми строфами пісні. Див.: *К. Квітка.* Українські пісні про дітозгубницю / Етнографічний вісник УАН. – К., 1926. – Кн. 3. – С. 113–137 [с. 14].

12. Тут К. Квітка подає повний текст пісні 582(450) "Що попу^{и}д горою", який є у збірнику у підтекстівці мелодії. Сегмент "Да верба розвилась" супроводжується приміткою: "Последняя 6-слоговая группа повторяется в виде связующего запева" (тобто, межиспіву). Форма пісні 582(450) аналогічна запису Є. Ліньової, який подано під № 3-к. Див. також попередню примітку **9** [с. 15].

13. Згадуваний збірник 1902 р. був у рукопису переданий К. Квіткою його гімназичному товаришу, композитору Б. Яновському. В обробці останнього його й було видано під назвою: "Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б. Яновського. – К., 1902". Це перша і єдина спроба Квітки

видати збірку народних мелодій у співпраці з композитором. На таке рішення вплинув авторитет М. Лисенка. Однак Квітка після першої спроби видання *репертуарного* збірника рішуче і назавжди відмовився від цього шляху заради наукової, музично-етнографічної документації [с. 15].

14. В рукопису "Коментаря" міститься текст, який у теперішньому виданні перенесено під № 597(452) у ч.1. Для унаочнення форми подаємо дві строфи пісні. Оскільки існують розбіжності у транскрипції тексту в "Коментарі" та у збірнику 1922 р. (а також близький до літературної мови варіант у зб. 1902 р.), Квітка дає пояснення: "Диалектные и фонетические особенности здесь не воспроизведены, в оригинале же записи отмечены" (Квітка мав на увазі підтекстівку до мелодії цієї пісні у збірнику 1922 р., і, можливо, польовий рукопис) [с. 15.].

15. У збірнику 1922 року підтекстівка першого рядка: "Що попу^{и}д горою", в "Коментарі" – літературною мовою: "Що попід горою". Таке різночитання прийнятне у випадку, коли рядок використовується ізольовано, в *заголовковій* (тобто, знаковій) функції [с. 15.].

16. Подаємо перші 5 строф (чотири перші – з запису І. Мирного). Повний текст у збірнику. Докладніше про цю пісню див. у примітках упорядника (ч. І). К. Квітка вказує трохи вище по тексту на цю пісню як принципово одноголосу.

Секвентна будова мелодії та функційна підоснова потенціальної акордики дає підстави відносити її до зразків гомофонно-гармонічного стилю, показового для кантового стилю XVIII століття. В мелодії, яка має усі ознаки другого голосу у хоровому триголоссі, вчувається можливість "верхньої терції" та баса. При такій структурі органічним було б закінчення пісні на терцієвому двозвуччі *соль* – *сі-бемоль*. Цей аналіз підтверджує висновок К. Квітки про неможливість уявити розспів цієї мелодії за правилами *народного* багатоголосся [с. 16].

17. Повна назва видання: "Песни народов СССР. Музыкально-фольклорная серия" под ред. Е. В. Гиппиуса. – Белорусские народные песни / Сост. З. В. Эвальд. – М.–Ленинград, 1941.

Стаття К. Квітки "Об областях распространения некоторых типов белорусских обрядовых и свадебных песен" перевидана. Див.: *Квитка К.* Избранные труды. В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. – М., 1971. – Т. 1. – С. 161–176 [с. 17].

18. Прізвище "Лисенко" К. Квітка на сторінках "Коментаря" передає українським правописом, про що було вже сказано у статті "Від упорядника" [с. 17].

19. Нелогічне вживання терміну "трихорд" (у кварті) та "тетрахорд" (у квінті) тощо прижилося в російській музичній фольклористиці. Численні дослідники не помічають суперечності між власне трихордом (із трьох суміжних ступенів) і "трихордом" у кварті, з незрозумілих причин не бажають прийняти точне визначення такого звукоряду – ***тритоніка.*** Підтримав помилковий термін П. Сокальського Ф. Рубцов, саме з праць якого його механічно запозичили молодші колеги (І. Земцовський, В. Щуров та ін.). Див.: *Рубцов Ф.* Основы ладового строения русских народных песен. – Ленинград, 1964 (2-е вид.: *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору. – Ленинград–Москва, 1973. – С. 24–81).

Формально-аналітичну систематику ладів див. у роботі: *Іваницький А.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. – К., 1997. – С. 236–269 [с. 19].

20. Експедиції на Полісся (Поліський і Чорнобильський райони Київської області) у 1980–84 роках Є. Єфремова та А. Іваницького засвідчили використання "гуканок" в календарних та весільних піснях (колядках, веснянках, русальних, жнивних). Для центрального та східного Полісся їх вживання в обрядових жанрах фольклору було типовим в останній чверті XX століття [с. 20].

21. У польовій практиці упорядника нинішнього видання у 1982 р. був аналогічний випадок, коли співачки с.Луб'янка Поліського р-ну Київської області, виконуючи веснянкову (за функцією) мелодію поза обрядом, "гуканки" почали вживати лише після запитання: "Як вони співаються (співалися) при зустрічі весни?" Див.: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1990. Мелодія на с. 80, паспорт пісні – с. 318 [с. 21].

22. Тип колядки, що описується К. Квіткою, пізніше був досліджений і картографований В. Гошовським в роботі "У истоков народной музыки славян" (Москва, 1971. – С. 19) [с. 23].

23. Згадувані збірники: Сборник русских народных песен, составленный Н. А. Римським-Корсаковым. – СПб., 1877; Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положен-

ные на ноты учителем пения при Череповском техническом училище Ф. Лаговским. – 1877. – Вып. 1: Череповец; 1923. – Вып. 2: Кострома; Сборник русских народних песен, составленный М. Балакиревым. – С.Пб., 1866.

К. Квітка ще раз повертається до давньої дискусії про паспортизацію пісень та соціальний стан співаків-інформантів. О. Маслов, заперечуючи на початку XX століття наукову вагу Лисенкових записів народної музики, серед інших закидів висував той, що їх зроблено з вуст інтелігентів. У статті "М. Лисенко як збирач народних пісень" (Повідомлення Музично-етнографічного кабінету УАН. – К., 1923. – Ч. 1. – С. 1–18) Квітка доказово спростував усі закиди Маслова, а щодо згадуваного тут запису від інтелігентів висунув таку аргументацію:

"Треба зауважити, що Маслов в цім пункті не видержав однакового критерію відносно праці різних збирачів: даючи догану більшості українських записів [за] те, що вони *іноді* робляться від осіб інтелігентних і півінтелігентних, він не дав цеї догани тому збірникові Римського-Корсакова, що *весь* списаний з голосу історика, критика і публіциста Т. Філіпова, а як рівняти до такого великого столичного пана (він мав пост державного контролера, рівний міністерському) скромненьку чернігівську провінціалку Загорську, що продиктувала Лисенкові багато найцінніших народних мелодій і, дарма, що титулується в його збірниках "панею", ледве вміла писати, як видно із захованого її листа, – то вираз "півінтелігент" не придається – тут треба було б ужити якогось меншого дробу.

Маслов нічого не закидав збірникові Лопатіна і Прокуніна, хоч там не тільки не вилучаються мелодії, записані за інтелігентами, до професора хімії Лясковського включно, але і принципіально заперечувалося вузьке розуміння поняття народної пісні [...]

І, нарешті, рекомендовані у Маслова збірники Балакірєва і український Рубця не мають у собі жодних доказів того, що в них нема пісень, записаних від інтелігентів: що там зовсім не визначено, від кого записані пісні, це є тільки мінус в порівнянні з Лисенковим "Збірником", де ймення співців здебільшого зазначається, а також титулом "пан" або "пані" зазначалося, коли співець був не "простого стану" (с. 8).

Відгомін цієї дискусії на сторінках "Коментаря" з'явився тому, що ряд записів Квітки зроблено від осіб неселянського

стану та від інтелігентів: найперші від С. Я. Москальської, а найзначніші – від Лесі Українки та Івана Франка [с. 26].

24. Записи останньої чверті ХХ століття з українського та білоруського Полісся в цілому підтверджують спостереження К. Квітки про поширення "гуканок". Про "гуканки" як релікт давніх магічних вигуків *апотропеїчного* (відлякувального) характеру див.: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1999. – С. 47. Але остаточно функція цього загадкового явища ще не з'ясована [с. 26].

25. *Штирія* – східна частина Східних Альп в Австрії. *Поммер Й.* – австрійський етномузиколог [с. 26].

26. У машинопису К. Квітки тут не *"жителей",* а *"учителей".* Але це коректурний недогляд: далі йдеться про селянина, який прийшов з хутора із скрипкою. Певно, літера "ж" в рукопису Квітки у слові "жителей" сприйнялася друкаркою як дві літери "уч", – тим більше, що Квітка написав літеру "ж" з *подовженим* середнім елементом. Так виникло у машинопису нелогічне "учителей", яке тепер виправлено [с. 27].

27. С. Прокоф'єв мав на увазі с.Сонцівку (зараз с.Красне Донецької області). К. Квітка називає Дніпропетровську область, – певно, тому, що Сонцівка колись належала до Катеринославської губернії. В автобіографічних записках, надрукованих у журналі "Советская музыка" (1946, № 4) під назвою "По закінченні консерваторії" С. Прокоф'єв розповідає, як народжувався тематизм балету "Шут", до якого він приступив на пропозицію С. Дягілєва: "Понемногу я принялся за сочинение тематического материала для "Шута", стараясь, чтобы он был настоящий русский. В детстве в Сонцовке я часто слышал, как по субботним вечерам или в воскресенье дивчины в селе "спевали". Была ли Сонцовка районом, бедным песнями, или же раздражали меня вокальные приемы деревенских певуний, не щадивших своих голосов, но в их "спеваниях" я не воспринял красоты народной песни и не запомнил ни одного напева. В то же время я допускаю, что подсознательно эти песни все же проникали в меня, и теперь русский материал сочинялся с большой легкостью. Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине – и новая земля принесла неожиданный урожай. В течении лета все шесть картин были готовы" (с. 29–30).

С. Прокоф'єв говорить про російський матеріал, який створювався під впливом дитячих вражень від народного співу.

Судячи з того, що Прокоф'єв вживає українську лексику (дівчата "спевали", їх "спевания") – фольклорні зразки, чуті ним, були українськими. Композитор, отже, писав музику, стилізуючи її під "руську" (власне, східнослов'янську) керуючись при цьому виключно інтуїцією художника.

К. Квітка торкнувся спогадів С. Прокоф'єва, щоб вказати на існування різкуватої, форсованої манери співу, яку він зустрів на київському Поліссі. На початку XX ст. ще не існувало пояснення причин такої манери співу. Вона обумовлена збереженням протягом тисячоліть *спонукально-сугестивної* функції первісної комунікації. Див. докладніше: *Іваницький А.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. – С. 34–39.

Спостереження К. Квітки відповідають і сьогоднішнім манерам співу Полісся і Степової України [с. 28].

28. К. Квітка подає для порівняння запис Є. Ліньової в *діатонічному* ладу та свій запис № 163(97) в *альтерованому* ладу. У нотах, вміщених у "Коментарі, в 3-му такті пісні "Казав явір та берестоньку" вжито мелодичний хід *фа-дієз – ре*, тоді як у збірнику 1922 р. у цій мелодії замість *фа-дієз* стоїть *соль* (слід враховувати, що для "Коментаря" мелодію було транспоновано, отже, в оригіналі ноті *соль* відповідає нота *ля*). Роз'яснень у Квітки з приводу такого різночитання немає, тому у збірнику 1922 р. (у теперішньому перевиданні) № 163(97) подається за першодруком, а в "Коментарі" – згідно рукопису – з альтерацією в 3-му такті. Це може і не бути помилкою, оскільки інтонації в такого складу наспівах можуть варіюватися (пор. такти 3 і 5).

Інтервал *фа-соль-дієз* (як збільшена секунда), про який пише Квітка, у піснях 163(97), 169(98), 178(99) не вживається. Квітка вказує на нього, певно, як на *можливий* в альтерованому ладу, і як такий, що у практиці багатоголосого співу *не гармонізується* і тому запобігається.

Подаємо для порівняння *по одній* строфі записів Квітки і Ліньової [с. 33].

29. К. Квітка має на увазі збірники: *Мельгунов Ю.* Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. – М., 1879. – В. 1; 1885. – В. 2; *Пальчиков Н.* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии. – С.Пб, 1888 [с. 35].

30. К. Квітка правий, коли говорить, що при гуртовому співі "слова потрібні лише, як звичний матеріал", до змісту якого виконавці ставляться "байдуже". Інакше кажучи, у співі текст відсувається на другий план. Однак не можна цілком погодитися з думкою, що одноголосий спів краще передає ставлення виконавця до змісту слів. Можливо, це так у даному випадку при порівнянні емоційного строю мелодій у запису Г. Танцюри та К. Квітки. Проте таке сприйняття показове для слухача, вихованого в нормах західноєвропейської музичної естетики. Фольклорна естетика *не передбачає* паралелізму образності тексту і наспіву. Поодинокі приклади можуть свідчити на користь усвідомлення паралелізму образності, але загалом це заперечується ще більшим числом протилежних прикладів.

"Важко стверджувати, що у традиційному фольклорі навіть на останній стадії розвитку досягнуте усвідомлення категорій прекрасного, трагічного, комічного – насамперед у взаємозв'язках образних сфер тексту і наспіву. У фольклорі (з погляду професійного мистецтва) трапляється опозиція змісту пісні й характеру мелодії (що іноді сприймається як суперечність образних сфер). Однак це зовсім не суперечність, а залишки все того ж *синкретизму* – але у ділянці художнього мислення. Отже, можна говорити про незавершеність [у фольклорі] усвідомлення естетичних категорій (звичайно, не в категоріальному, а в почуттєвому плані)" (*Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1999. – С. 196–197). Тому спроба К. Квітки протиставити багатоголосому співові одноголосся як наче досконаліший спосіб відтворення *настрою тексту* викликає застереження. Див. також вище, примітку **5**. Однак такі спроби аналізу естетичного сприймання цілком зрозумілі: відмінності фольклорної і авторської (колективної та індивідуальної) психології і зараз ще не мають переконливого пояснення. [с. 36].

31. Схожі нелогічності є і в нотації Е.Ліньовою мелодії пісні "Ой ходив чумак" (приклад 3-к), порівн. затакт і 1-й такт з 6–7 тактами. Наспів повторюється (в 6–7 тактах у 2-му голосі), а в тактуванні має місце *зміщення початку* 2-ї строфи ("Та не случалось") на одну долю. Про цю деталь (і інші огріхи) нотації Ліньової Квітка зараз не згадує, хоча, безперечно, їх помітив: помилки тактування обох записувачів ідентичні.

Слід додати, що недоліки тактування Г. Танцюри не обмежуються деталями, вказаними Квіткою. У Танцюри, наприклад, наспів мав би тактуватися так:

Перша половина: 5/4 + 3/2 + 5/4 + 4/4.
Друга половина: 5/4 + 3/2 + 5/4 + 3/4.

Таке тактування показує як *тотожність* ритмізації обох частин наспіву, так і виочнює *різницю* у розспіві двох жіночих *клаузул:* в кінці першого рядка на клаузулу віддається 4 чвертки часу, в кінці другого – 3 чвертки. Тобто, у фіналі музичної строфи відбувається *скорочення часу* на одну чвертку. Крім іншого, таке тактування засвідчує *єдині нормативні словесні акценти* в тексті пісні, які припадають на наголошені склади жіночих клаузул [с. 36].

32. Цю прогалину Квітка частково надолужує в "Коментарі", а також у матеріалах "Коментаря", перероблених в окремі статті: "Иван Франко как исполнитель народных песен" (Держ. музей муз. культури РФ ім. М. Глинки, ф. 275, од. збереж. 73); "О песнях, записанных с голоса Максима Микитенка" (там само, од. збереж. 76) [с. 38].

33. Мелодію К. Квітка подає в дещо відмінній редакції, як вона друкована у збірнику 1922 року. Темп перекладено російською мовою без уточнення *Mesto e semplice.* Є незначні розходження у варіаціях (можливо, Квітка подав у "Коментарі" деталі, які містилися у рукопису і не були наведені у збірнику). Цифрові примітки *1)* та *2)* над нотним текстом залишилися нерозшифрованими (вони були поставлені на 3-й долі 2-го і 1-й долі 5-го тактів; зараз їх знято). Порівняння обох редакцій (із збірника та "Коментаря") становить матеріал для текстологічно-редакційних розвідок (не тільки у працях Квітки). Зокрема, варте уваги зауваження, що одна з варіацій (подана на другому додатковому нотоносці) виконувалася Максимом Микитенком "очень редко". Це також невеличка деталь до майбутніх студій у дослідженні інтуїтивної імпровізації. У збірнику (ч. 1 нинішнього видання) мелодія подається у редакції 1922 року [с. 40].

34. Квітка подає у "Коментарі" 11 строф. Наступні – 12–14 строфи, які з рукопису Квітки скопіював В. Іваненко (Держ. музей муз. культури РФ ім. М. Глінки, ф. 275, од. зб. № 105, арк. 167), вміщені у ч.1, № 364(223) [с. 42].

35. Вище за текстом "Коментаря" (після подачі тексту пісні "Да тече річка да невеличка") Квітка зробив рукописну приписку, яка винесена упорядником там же у посторінкові примітки. У приписці Квіткою говориться, що аналітичні замітки

у наступній редакції “Коментаря” будуть винесені ним у додатки. Тому текст між згаданою рукописною припискою і реченням “Данные, оказывающиеся при рассмотрении рукописи, изложены в приложении к настоящему разделу “Комментария” Квітка планував перемістити в додатки. Очевидно, в додаток потрапили би й інші аналітичні абзаци з теоретичних розвідок, наявних у “Коментарі”. Намір повернутися до ретельного редагування “Коментаря” після його закінчення у 1-му варіанті свідчить про те, що Квітка надавав “Коментареві” важливого *теоретичного* значення. Як можна припускати, в кінцевому результаті Квітка бачив свій “Коментар” у вигляді двох “блоків”: перший обіймав би власне *коментарі до мелодій,* другий мав би *аналітично-теоретичне* спрямування. Це, власне, так і є, проглядається навіть у теперішній структурі “Коментаря”, і, безперечно, суперечить скромно сформульованій меті написання “Коментаря” – як допоміжної інформації для користувачів збірником “Українські народні мелодії”. “Коментар” – *найбільша за обсягом* теоретична праця Квітки, в ньому сконцентрувалися і були розвинені основні методологічні і методичні позиції та відкриття Квітки як етномузиколога та історика культури (насамперед методика документування народної музики, текстологія, теорія ритмоструктурної типології). Значення “Коментаря” для історії, теорії і практики етномузикології виходить далеко за межі *коментування* мелодій збірника. Див. також приміт. **87.**

2-у редакцію “Коментаря” К. Квітка зробити не встиг. Але про теоретичний “блок” можна скласти цілком певне уявлення, для цього достатньо уважно вивчити хоча б нариси про дві пісні наймита (рубрики 4, 5 змісту “Коментаря”), нариси про “Воротаря”, про нотацію ритму мелодії “Жалі мої, жалі” (рубрики (9, 18) та ін [с. 47].

36. Кожен рядок пісні “Хто не служив та й у богатиря, то той горя не знає” складається із 3-сегментних віршів (або з трьох складочислових груп). Оскільки кожен текстовий сегмент розширено понад норму, Квітка вважає, що останній 7-складовий сегмент припустимо теж вважати віршем. Однак погодитися з цим навряд чи можна: незалежно від того, розширено окремі групи-сегменти, чи ні, усі віршові структури 3-сегментної будови з *жіночими клаузулами* типологічно належать до одного пісенного типу, а саме – коломийкового 4+4+6. Тут є певна супереч-

ність з опрацьованими самим Квіткою принципами *моделювання архетипу* (за сучасною термінологією). Слід, однак, знати, що, не зважаючи на подвійне (втім, рідкісне) тлумачення слова “вірш”, в типології варіантних груп Квітка послідовно дотримується погляду на подібні вірші як *трисегментні.* Це засвідчує аналіз пісні в запису П. Гнідича нижче по тексту “Коментаря”.

У “Коментарі” Квітка, таким чином, користується двома поняттями вірша: як *рядка,* який римується з іншим аналогічним за будовою рядком, і як *сегмента,* – тобто, частини рядка (власне, силабічної групи). По тексту це, як правило, зрозуміло, але подеколи Квітка знову вдається до пояснень, *що* саме в даному випадкові слід розуміти під визначенням “рядок”. Читач не повинен випускати з уваги цю двозначність поняття “вірша-рядка-сегмента”, щоб правильно розуміти деталі морфологічного аналізу музично-поетичної форми. В сучасному етномузикознавстві подібні подвійні тлумачення рішуче знято, віршем вважається рядок, який має аналогічну структуру з наступним за ним (як правило, римованим. В українському фольклорі вживається лише *паралельна рима*). Див.: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика (методологія і методика). – С. 213–218. Див. також примітку **97** [с. 48].

37. В машинописному примірнику “Коментаря” у фондах ІМФЕ кілька сторінок продубльовано. Матеріал, де йдеться про пісню “Що з-під дуба, дуба зеленого” (див. по тексту “Коментаря” нижче) з с.Локнисте у запису Г. Г. Верьовки, був надісланий Квіткою пізніше. Його було вставлено лаборантом у цьому місці, де тепер знаходиться примітка упорядника під номером **37**. Білоруську пісню “Ой хто не служыў, братцы, ў багатыра” Квітка змістив на кілька сторінок нижче. Але ми подаємо її за першим варіантом рукопису, тому що попередні кілька аналітичних зауважень з приводу цієї пісні залишилися у Квітки там, де спершу було вміщено повний текст білоруської пісні, і перестановка їх Квіткою оговорена не була [с. 49].

38. Слово “пучок” вжито Квіткою як синонім терміну “сім’я варіантів” або “група варіантів” [с. 53].

39. Ноти і текст білоруської пісні вміщені в машинопису “Коментаря”, який знаходиться у фондах ІМФЕ, двічі: на с. 68–69 та на с. 82 (нумерація аркушів за фондами). В нотах є значні розходження, які Квітка і коментує далі по тексту [с. 57].

40. В характері аналізу багатоголосих і одноголосих варіантів пісні наймита відчувається відгомін прихованої полеміки про час виникнення народного багатоголосся. Існує два погляди: а) що народне багатоголосся виникло порівняно рано (у XVI–XVII століттях); б) що це сталося не раніше XIX століття (в Україні та в Білорусі підголосковий спів почав інтенсивно поширюватися з середини і, особливо, другої половини XIX століття). Квітка дотримувався другого погляду (власне, він був його головним провідником). Аргументація – у статті Квітки "Порфирій Демуцький" (*Квітка К. В.* Вибрані статті. – Ч. 2. – С. 86–89) та в рукописній праці "О многоголосии" (МГ, ф. 275, од. зб. 383). Квітка вважав, що народне багатоголосся здавна існувало у вигляду гетерофонії, основою якої був унісон та октавні співзвуччя. Що ж до усвідомлення *гармонічної* вертикалі, то воно було пов'язане, за його виразом, "с чудовищными трудностями". Свідчення Г. Цитовича Квітка наводить як авторитетне підтвердження свого погляду на *пізнє* становлення розвинених форм народного багатоголосся (підголоскового та гомофонно-гармонічного) [с. 60].

41. Аргументи К. Квітки з посиланням на академіка Е. Карського викликають ряд питань стосовно матеріалів монографії З. Можейко "Песенная культура Белорусского Полесья: Село Тонеж" (Минск, 1971). Дослідниця однозначно визначає культуру села Тоніж як етнічно білоруську, тексти пісень подає білоруською (фактично літературною) мовою. Перше питання – чи населення Тоніжу користувалося білоруською мовою, чи *говіркою,* яка мала риси *української мови*? Друге – які *пісенні типи* мали ознаки суто білоруські, які – українські, які – спільні для обох культур? Третє – який вплив справило навчання у білоруській школі (білоруською мовою) на *побутову, традиційну мову* мешканців Тоніжу? Нарешті, непросте питання – якою мірою авторка *корегувала* вимову співаків у бік білоруської мови? В її монографії на ці питання відповіді немає [с. 65].

42. Підтекстівка у перших трьох тактах та у 7-у такті в "Коментарі" подається *між* нотними станами. Там само розміщено і варіанти до нижніх голосів у 4, 7–8-у тактах. Тепер їх перенесено *під* другий нотний стан, якого вони торкаються. Упорядником внесено ще деякі правки. У Квітки в 6-у такті у словах "не ма...(е)" останню літеру подано у сопрано в круглих дужках, а в альтів – у квадратних. Зараз скрізь введено квадра-

ті дужки: "не ма...[е]". В останньому такті були відсутні на 2–3-й долях ліги, які зараз поставлено (підставою було те, що у варіації, виписаній над нотним станом, ліга стояла) [с. 65].

43. В останні десятиліття заперечуваний Квіткою спосіб вживання поставлених поряд двох скрипкових ключів належить до загальновживаного [с. 68].

44. Див. збірники: Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич / Етнографічний збірник НТН. – Львів, 1906. – Ч. 1; 1908. – Ч. 2, тт. 21–22; Народні пісні з Галицької Лемківщини. Зібрав, упорядив і пояснив д-р Ф. Колесса / ЕЗ НТШ. – Львів, 1929. – Т. 39–40, [с. 68].

45. Квітка про 7-й такт говорить, що там в білоруському оригіналі вірш (правильніше було б сказати – рядок або сегмент) наче 7-складовий. Але за текстом вірш є таким у 10-й та 12-й строфах. Скрізь нормою є 6-складовий вірш (сегмент) [с. 69].

46. У Квітки – "третью долю". Це явна описка, оскільки перед тим ішлося про помилкове залігування 5-ї і 6-ї долі в друкованому оригіналі, що було Квіткою виправлено і тим самим досягнуто відповідності до групування нот у виписаній дрібними нотами варіації [с. 69].

47. К. Квітка вказує сторінки машинопису "Коментаря", на яких "вірш" подається в один рядок або у два (тобто, за сегментами – силабічними групами). З цього приводу див. вище виноску упорядника **36,** де дано потрібні роз'яснення [с. 70].

48. Схему, яку подає Квітка, можна удосконалити, тому що розташовані у "Коментарі" по вертикалі цифри складочислової структури 1-ї та 11-ї строф не тотожні. Можна так:

10-скл. вірш 1-ї строфи: 1+1+4 + || 4
Эй, да хто у пры-мах || не бы-ва-е

10-скл. вірш 11-ї строфи: 1 + 4 + || 1 + 4
Эй, за-гад-ва-е || да я-го жон-ка [с. 71].

49. Поняття "екстраординарний" Квітка вживає як синонім *понаднормативного*, або, інакше, за сучасною термінологією, – *розспіваного* вірша. Термін "ординарний" Квітка вживає як такий, що відповідає основній складочисловій *нормі* [с. 76].

50. Зараз повний текст не подаємо, пісня "Вчора була суботонька" передрукована у вид.: *М. Лисенко.* Зібрання творів у 20 томах. – К., 1953. –Т. 18 / Муз. ред. М. І. Вериківського, літ. ред. М. Т. Рильського. – С. 148–149. У передруку є помилки і редакторські втручання. Також: Наймитські та заробітчанські пісні / Упоряд. С. Й. Грица, О. І. Дей, М. Г. Марченко. – К., 1975. – С. 175 [с. 79].

51. К. Квітка подає графічні знаки динаміки. Їх не наводимо, вони не фольклорного походження, а належать М. Лисенкові і стосуються сценічно-виконавської інтерпретації [с. 80].

52. У 1984 –87 роках упорядником нинішнього видання було проведено кілька фольклорних експедицій по Чернівецькій області та прилеглих районах Молдови. Крім головної мети обстеження регіону (колишнього Хотинського повіту Бессарабської губернії), у плани експедицій входив також пошук варіантів із 7-го випуску "Збірника українських пісень" М. Лисенка, які, на думку Квітки, було записано в Хотинському повіті (почасти, може бути, на Східному Поділлі).

Звіти про наслідки обстеження та результати пошуку варіантів із 7-го випуску збірника М. Лисенка було опубліковано. Див.: *Квітка К. В.* Вибрані статті. Ч. 2 / Упоряд. та комент. А. І. Іваницького. – К., 1986. – С. 75–77 (в коментарях упорядника до статті Квітки "Фольклористична спадщина Миколи Лисенка"); *Іваницький А.* Слідами записів М. Лисенка – С. Венгрженовського // Третя конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Ред.-упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 101–102. Відомості в останньому виданні більш точні (за кількісними показниками), оскільки після виходу "Вибраних статей" Квітки було проведено ще кілька заїздів і до початку 1990-х років наявні матеріали було остаточно опрацьовано.

Проведене обстеження показало, що записи, вірогідно, були зроблені С. Венгрженовським (в останній чверті XIX ст.) на території сучасного Сокирянського району Чернівецької області, а більшість з них – в селі Селище. За уточненими даними із 26 записаних у 1980-х роках варіантів, що мають версії у збірникові Лисенка, 25 засвідчено в с.Селище [с. 80].

53. Трохи нижче Квітка говорить про "форму Б" з відношенням суми тривалостей першого та другого піввіршів як 2:3.

Але ця "форма Б" у вигляді нотного зразка в тексті "Коментаря" відсутня. Упорядником подано "форму Б" у вигляді нотної схеми при № 52-к. Місце подачі зумовлене тим, що відразу після № 52-к Квітка пише про тактову риску у поділі 8-складового вірша у прикладі № 52-к і у Коціпінського (№ 49-к), і цей текст може стосуватися лише "форми Б", бо у "формі А" (перший рядок прикладу № 52-к) тактова риска співпадає в обох випадках з членуванням 8-складника на піввірші.

Слід мати на увазі, що символами **А** та **Б** Квітка користується у цьому нарисі ще раз, в іншому значенні: пісні 365(226) та 366(227) ним позначаються також і як **варіанти А** і **Б** "другої пісні наймита". Розрізняти вживання символів **А** і **Б** слід за словами форма (**А, Б**) і варіант (**А, Б**) [с. 93].

54. В аналітичному екскурсі, де йдеться про відношення *ординарних* складонот ("времён") типу 1:2, 2:3, Квітка має на увазі не формальне вираження через вісімку чи чвертку лічильної часівки (порівн. №№ 52-к та 53-к), а в кожному випадкові відношення сум ритмічного часу *між піввіршами* [с. 93].

55. В загальному музикознавстві описуються переважно три відношення: парність (дві вісімки – чвертка, дві чвертки – половинна тощо), третність (нота з крапкою, "вальс" тощо), квадратність (групування тактів по 4–8–16–32). К. Квітка виявляє у фольклорі і використовує в музичному аналізі і текстології усі можливі види пропорцій часу, з яких складається загальний ритм наспіву. На сторінках "Коментаря" звертання до такого прийому пов'язане з конкретними текстологічними завданнями. Але такий прийом як *метод* має далеко ширше значення. Види пропорцій часу і їх усвідомлення народними співаками – це ще невикористані резерви вивчення музичної психології – історії становлення ритмічного чуття, пропорцій і симетрії музичної форми [с. 94].

56. П'ятеричність (відношення 5:5 у вірші – як часу кожного з піввіршів) виникає, коли у пр. 54-к розподільну риску уявити після *п'ятої* чвертки [с. 94].

57. К. Квітка пише, що в мелодії № 366(227) фермата стоїть на вигукові "гей" і "нет другого ферматного удлинения в конце напева". Однак у збірнику 1922 року на кінцевій половинній ноті стоїть фермата. Якщо тут немає описки чи недогляду Квітки, тоді фермату, слід думати, помилково поставив переписувач нот [с. 98].

58. Зараз тривалість фермати позначається дещо інакше, ніж це уперше запропонував К. Квітка. Над знаком фермати ставиться одна цифра (3, 4, 5 тощо), яка означає кількість лічильних одиниць. Див.: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 315. Взагалі ж сучасні нотатори схиляються до запобігання фермат і прагнуть виставляти таку тривалість звуку, яка мала місце під час виконання. В епоху аудіозапису тривалість звуку легко і надійно вираховується, тому користуватися ферматами взагалі немає потреби. Історично фермата належить до *виконавських* засобів (як пропозиція композитора виконавцям проявити ініціативу і смак в процесі інтерпретації музичного твору). Але записи народної музики (її нотація) не орієнтовані на потреби виконавства: нотації є насамперед *історичними документами* – на зразок літописів, археологічних матеріалів тощо. Вони призначені для вивчення історії і психології народу [с. 99].

59. К. Квітка, що загалом не властиве його методології, оперує поняттями тактів та груп тактів. Тобто, використовує методику загального музикознавства (порівн.: *Катуар Г.* Музыкальная форма. Ч.1 "Метрика". – Москва, 1934; *Конюс Г. Э.* Научное обоснование музыкального синтаксиса. К изучению вопроса. – Москва, 1935; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. – Москва, 1960 та ін.). Говорячи про *групування тактів* у наспіві № 417(283) по три і по два, Квітка тим самим визнає існування в деяких мелодіях народнопісенної української лірики принципу ритмічності, спорідненого із загальноєвропейською музикою. Такти "вищого порядку" (як групи тактів) у свою чергу можливі за умови засвоєння принципу кратності (або, як Квітка ще називає, – "чётности") ритму [с. 99].

60. У машинописному примірникові "Коментаря" сторінки 141–143 (за нумерацією фондів ІМФЕ) не поділені на абзаци, – це зроблено упорядником [с. 102].

61. Географічний покажчик К. Квітки ми не подаємо, оскільки усі його позиції увійшли до "Покажчика виконавців та примітки", складеного упорядником. Інформацію про мелодію № 4(633) див. у другій половині "Покажчика", в ч.1 видання, під гаслом "Пенязевичі", № 4 [с. 103].

62. Дві перші ноти прикладу № 72-к об'єднано упорядником в одну здогадну складоноту (штилями донизу), – інакше бракує

відповідності формі 4+4+5 і тексту Квітки, що стосується цього пісенного типу. У цьому випадкові остання нота у варіанті Квітки (приклад № 73-к "Пускайте нас"), який він вважає аналогом пісенного типу мелодії 4(633), повинен *не доспівуватися*, – інакше складочислова структура буде 4+4+6, а не 4+4+5. [с. 104].

63. "Щедрик" М. Леонтовича уперше був виконаний у Києві в 1916 році. К. Квітка помиляється, відновлюючи по пам'яті давні події. Про історію "Щедрика" див.: *Гордійчук Н.* Микола Леонтович. – К., 1977. – С. 94–99 [с. 109].

64. У вказівках К. Квітки на число записаних від М. Микитенка пісень є суперечності. Вище по тексту "Коментаря" (рубрика "3.Пенязевичі. Максим Микитенко") названо 57 пісень, записаних від цього співака. Це число підтверджується відомостями з "Передмови" Квітки до зб. 1922 р. Однак, закінчуючи огляд ранніх записів, Квітка називає іншу цифру – "70 спел Микитенко", а всього у Пенязевичах записано 85. "Табеля географична" дає такі цифри: №№ 78–80, 96–99, 183–187, 198–199, 203–272, 633 записані в Пенязевичах, – всього 85, з них від М. Микитенка таки 57 (включно з № 199). Отже, якщо від Микитенка було записано 70 пісень, то 13 з них до збірника 1922 р. включені не були. Проте вірогідніше, що Квітка помилково відніс до записаних від Микитенка усі підряд №№ 203–272, які в "Табелі" вказують на Пенязевичі, однак серед них були записи й від інших осіб [с. 112].

65. Польові дослідження другої половини XX століття розширюють уявлення про "гуканки". В цілому вони підтверджують спостереження К. Квітки щодо підняття голосу на інтервал переважно малої септими (хоча трапляється квінта або невизначені інтервали менше і зрідка – більше октави). Крім того, зафіксовано "гуканки" в багатоголосому розспіві на Чернігівщині. Див. зразки: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1999. – С. 47, 53, 75–76 (приклади №№ 34, 38, 55, 56).

Ця наче "незначна" деталь виконавства, на яку пильну *дослідницьку* увагу вперше звернув К. Квітка, пов'язана з язичницькими віруваннями й сакральними ритуалами. Їх декодування дозволяє виходити на ряд проблем генезису фольклорних пісенних форм. Див.: *Іваницький А.* Генезис двох типів весільних ладкань // Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження С. Й. Грици / Ред.-упоряд-

ники: І. М. Юдкін-Ріпун, О. С. Смоляк. – К., 2002. – С. 36–47 [с. 113].

66. Цікава заява Квітки: під час запису пісні "Стоїть коршма над річкою" він не користувався фонографом, – отже, у нього не могло бути *аудіозапису* виконання В. Кравченка. Таким чином, твердження Квітки "способ ее исполнения я постараюсь передать для звукозаписи в Кабинет народного творчества" слід розуміти так, що він збирався *сам наспівати* на магнітофон цю пісню в *манері виконання* В. Кравченка. Ми не маємо відомостей, чи він це зробив. Див. також примітку **69** [с.]

67. З 1958 року м. Осипенко знову перейменоване в Бердянськ [с. 115].

68. Це авторський переклад на російську мову. Пор. його з оригіналом зб. 1922 р.. – С. IX.

Далі Квітка подає бібліографію виноски1 (збірника 1922 р.) і зауважує про вміщене там посилання на заголовок роботи Л. Куби: "Заглавие это в сб. 1922 г. воспроизведено с опечатками". Бібліографію виноски 1 у тексті "Коментаря" зараз не подаємо – читач може звернутися до теперішнього видання "Українських народних мелодій". – Ч. 1 [с. 116].

69. Слова "передать для звукозаписи" повторюються вдруге (див. примітку **66**). Але пісню "Стоїть коршма над річкою" № 687(489) Квітка збирався наспівати у манері виконання В. Кравченка, а пісню "Мандрувало пароля од Києва до Львова" № 402(294) мав намір відтворити *в стилі співу Івана Острожинського*, колишнього селянина. Слід думати, що Квітка збирався *особисто* наспівати на фонограф чи магнітофон деякі пісні, записані ним у юнацтві і яскраво збережені в пам'яті на схилі літ. Цим самим Квітка віддавав належне *етнофонії* в еру звукозапису – причому, вважав за можливу і навіть *бажану* фіксацію співу *самого фольклориста* у випадку, коли автентичне виконання відтворити вже немає змоги. Термін "етнофонія" (як наукова галузь, що вивчає народне автентичне виконання) ввів у музичну етнографію Квітка. Див.: *Квитка К.* Избранные труды. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 307 [с. 116].

70. Б. Луканюк висунув гіпотезу, що форма "Дударика" – наслідок розпаду великої колісцевої форми весільного танку. Див.: *Луканюк Б. С.* "Дударик" М. Д. Леонтовича / Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 1. – С. 59–60 [с. 117].

71. Балади про Петруся досить численні, мелодії деяких з них належать до епіки речитативного стилю, на який, певно, і натякає Квітка. Див. варіанти: Балади. Родинно-побутові стосунки / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. – К., 1988. – С. 141–158 [с. 119].

72. Думка про зміну порядку розгляду матеріалів збірника 1922 року виникла у Квітки, напевно, наприкінці опису ранніх записів, які відносяться до Житомирщини. Квітка перейшов від *хронологічного* до *територіального* принципу коментування, що, слід сказати, було умотивовано: аналітична думка дістає при такому підході набагато більші можливості. Фактично відхід від хронологічного принципу стався вже у нарисах про "дві пісні наймита", які виконано на засадах порівняльно-типологічної методики.

Територіальний принцип, якого дотримується далі у "Коментарі" Квітка, він називає *географічним*, хоч це не зовсім так: в дійсності він сперся на існуючий у 1950-і роки *адміністративно-територіальний* поділ УРСР та СРСР. Кращий варіант географічного розгляду – за *географічно-етнографічними зонами*. Це, проте, частіше реалізується на стадії вибору *стратегії польової роботи* [с. 120].

73. Докладніше принципи географічного дослідження описані Квіткою у статті "Об историческом значении календарных песен" (*Квитка К.* Избранные труды. – Т. 1. – С. 73–19) та у "Вступних увагах до музично-етнографічних студій" (Записки Етнографічного товариства. – К., 1925. – Кн. 1. – С. 8–27. Передрук російською мовою із скороченнями: *Квитка К.* Избранные труды. – Т. 2. – С. 3–27) [с. 125].

74. У збірнику вирішено залишити первісну редакцію пісні № 234(155), оскільки у "Коментарі" Квітка перетрактовує мелодію і подає ноти удвічі меншими тривалостями з аналітичною метою – для зручності порівняння трьох мелодій по вертикалі [с. 131].

75. Далі у Квітки перекреслене речення, взяте в круглі дужки: "Впрочем, если бы была произведена попытка оживить воспоминания О. П[чилки] при помощи указанных здесь текстов, она могла бы остаться без положительных результатов" [с. 133].

76. Фольклористика має велику літературу про варіантність і варіювання, але досі не вивчена проблема створення співака-

ми *власних редакцій* на підставі відомого їм фольклорного музичного та поетичного матеріалу. Між тим те, що записувач може сприйняти як варіант, іноді насправді є *редакція* виконавця – через комбінування, пристосування та видозміннення традиційних фольклорних блоків (особливо коли запозичується пісня з іншого регіону). "Редакція", як правило, відбувається миттєво і неусвідомлено – у процесі виконання. "Редакція" викликається дефектами пам'яті (коли компенсується підзабуте або не добре засвоєне), раптовим творчим імпульсом (на зразок імпровізації); може викликатися як випадковістю, так і (рідше) свідомим пошуком. Є підстави припускати, що "авторські" варіанти Олени Пчілки могли виникати внаслідок її музичної та поетичної обдарованості і схильності до свідомого відбору фольклорних образів та інтонацій (це засвідчує хоча б її талановита стилізація в дусі фольклору пісні № 741(52) "Ой там на моріжку поставлю я хижку) [с. 133].

77. У виданні "Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу" / Упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица, – К., 1971, веснянка "Бородар, бородарчику" опублікована на с. 56 з певними змінами: третя і друга ноти з кінця подано не шістнадцятими, як у Квітки в "Коментарі", а вісімками, остання нота не вісімка, а чвертка з крапкою під знаком фермати. Слова "Бородар, бородарчику" надруковано без "ь". У примітці на с. 384 читаємо: "Зап. М. Лисенко від Лесі Українки... Пісня з Колодяжного Ковельського повіту. М. Лисенко під нотами зробив примітку: "Бородар – Воротар, Володар, Молодар" [с. 135].

78. Зауваження К. Квітки, що згадане село Роджалів входило у склад *історичної Волині,* має суттєвий методичний сенс для сучасних дослідників історії культури (насамперед етнологів та фольклористів). Збірник Квітки 1922 року містить паспортизацію записів за адміністративно-територіальним поділом України, Росії та Австро-Угорщини за станом на 1914 рік. У "Коментарі" ж Квітка переважно посилається на адміністративно-територіальний поділ СРСР у 1948 році – за новоутвореними областями та районами. У багатьох випадках він сам не має певності щодо конкретної належності пункту запису до адміністративної території. З часу написання "Коментаря" кордони областей, районів змінювалися кількаразово. Досі немає (і немає надії, що буде у ближчі десятиліття) вичерпного довідника,

який узгоджував би історично-етнографічні прикмети ареалів України з їх пізнішою адміністративною мозаїкою. Вживання Квіткою у "Коментарі" адміністративних назв за станом 1948 року пояснюється тим, що у той час поняття "губернія", "повіт", "волость" (не кажучи вже про інші – власні назви Катеринослав, Єлисаветград тощо) якщо й не заборонялися прямо, то вважалися небажаними в науковій лексиці. Квітка (і не тільки Квітка) був змушений вживати назви не *історичні,* а радянські адміністративні. Хоча й губерніальний поділ України не вповні відповідав етнографічним особливостям, однак він і до сьогодні залишається кращим орієнтиром для територіальних досліджень народної культури XIX – поч. XX століть. Тому зауваження Квітки про село, що належало до складу *історичної Волині,* свідчить про ***вимушеність*** звертання до обласного поділу України і непрямий заклик до визнання та узгодження історично-територіальної ієрархії: **етнографічне районування України (**принаймні від XVIII ст.) – **губерніально-етнографічний поділ** (в Російській імперії) – **адміністративні кордони** областей і республік в СРСР. Залишається сподіватися, що такий довідник буде створено, оскільки у ньому існує дуже гостра потреба в багатьох галузях науки, культури та економіки [с. 135].

79. К. Квітка подає у схемах 87-к – 97-к ритмічну модель, беручи за лічильну одиницю ***чвертку.*** Це слід мати на увазі, оскільки у мелодіях 83-к, 84-к, 86-к лічильною одиницею є ***вісімка,*** а у прикладі 85-к – ***чвертка.*** Обидва варіанти з погляду ритмоструктурної типології є тотожніми [с. 137].

80. У другій частині вислову "*в повторении напева, соединяемом с шестнадцатыми группами"* текст, схоже, не було відредаговано. Замість "*соединяемом с шестнадцатыми группами"* за змістом мало би бути: "Песня... сохраняет основную слогоритмическую форму в повторении напева, [при этом на месте половинной ноты появляется распев группы с участием шестнадцатых нот]" [с. 137].

81. Порівняно з прикладом № 86-к К. Квітка подає *модель* № 90-к у подвійному ритмічному збільшенні (див. також примітку 79) [с. 137].

82. Між сторінками машинопису "Коментаря", де зараз поставлено примітку 82, вміщено К. Квіткою його останній лист до ІМФЕ:

"В Институт искусствоведения,
фольклора и этнографии Академии наук УССР

В 1950 году мною представлены в выполнение темы "Комментарий[1] к сборнику украинских народних мелодий, изданных в 1922 году";

в июле страницы 73–131 [за нумерацією К. Квітки, вона не співпадає з наскрізною нумерацією рукопису, що зберігається у фондах ІМФЕ. – *Упоряд.*];

в октябре страницы 23–51 по предварительной пагинации продолжения;

в декабре страницы 52–67 по предварительной пагинации продолжения, законченные в 1950 году. Задержка произошла в перепечатывании на машинке.

Итого 121 страница, т.е приблизительно 5,5 печатных листов.

В представленной части содержится:

по первоначальному плану, основанному на хронологической последовательности записей, – комментарий к напевам, записанным в 1896–1900 годах;

по географическому плану – комментарий к записанным в 1901–1921 годах напевам Житомирской, Волынской, Ровенской, Тернопольской, Винницкой и Каменец-Подольской областей.

Прошу утвердить план на 1951 год, состоящий в составлении комментария к изданным в том же сборнике записям напевов Черновицкой, Станиславской, Дрогобычской, Львовской, Измаильской и восточных (левобережных) областей УССР, а также к записям украинских напевов, бытовавших на территории РСФСР, БССР и за пределами СССР.

Так как количество напевов Житомирской области в сборнике значительно превосходит количество каждой иной области, и обзор Житомирской области уже сделан, я уверен, что оставшуюся часть комментария сумею изложить на 6 [печатных] листах и, таким образом, в 1951 году закончу весь труд, если сохраню работоспособность (в истекшем году я три раза болел, в общем 106 дней).

4.1.1951. ***К. Квитка".***

Кам'янець-Подільська обл. перейменована у Хмельницьку, Station Станіславська – в Івано-Франківську; Дрогобицька обл. приєднана до Львівської області, Ізмаїльська – до Одеської області [с. 140].

[1] В листі К. Квітки помилково надруковано "*Комментарии*" – у формі множини (в усіх інших випадках однина – "*Комментрарий*").

83. Авторський переклад Квітки з української мови. Порівн. з оригіналом: "Українські народні мелодії". – К., 1922. – С. X, виноска 5 [с. 143].

84. Ця подія прислужилася В. Іваненку для художнього оповідання "Буркутські вечори". Див.: "Літературна Україна" від 7.IV.1970 р. Автор використав рукопис Г. Кащеєвої під такою ж назвою (російською мовою), який зберігається в Музеї музичної культури РФ ім. М. Глинки (ф. 275, од. зб. 1135, 13 сторінок) [с. 152].

85. Жаб'є – тепер Верховина, райцентр Івано-Франківської області [с. 152].

86. *Колесса Ф.* Улюблені пісні Івана Франка. – Львів, 1946 [с. 152].

87. На сторінці 218 "Коментаря" (машинопису, за нумерацією ІМФЕ) рукою К. Квітки написано: "Изложенное на с. 75–78 [по нумерації Квітки] будет перенесено на первые страницы настоящего труда".

Очевидно, загальнотеоретичні абзаци Квітка мав на думці переставити на початок "Коментаря". Ця приписка Квітки засвідчує, що він розглядав свій "Коментар" не як довідкову, а насамперед *теоретичну* працю. Про це ж може свідчити й назва: коли б робота називалася "**Комментарии**" – вона справді належала б до інформативно-довідкової. Назва ж "**Комментарий**" (в однині) вказує на *єдність задуму,* а не на диференційовані вказівки на ті чи інші ознаки змісту збірника 1922 року. Методологічно-стратегічних ліній у "Коментарі" декілька, але головна – ***критико-текстологічна,*** вона продовжує розробку музично-фольклорстичної текстології, розпочату у працях про М. Лисенка і П. Демуцького. Див. також приміт. **35 [**с. 157].

88. Колись, під час брошурування рукопису "Коментаря" в ІМФЕ, було зрізано два слова. Але в рукопису "Иван Франко как исполнитель народных песен" це речення читається так: "Еще большие затруднения возникают при определении и изучении громкостных отношений" (Центральний музей музичної культури РФ ім. М. Глінки у Москві, ф. 275, од. зб. 72. – С. 7) [с. 157].

89. Див. також на цю тему: *Чекановска А.* Музыкальная этнография. Методика и методология. – Москва, 1983. – С. 169–174 "Перспективы развития музыкальной этнографии".

Технічні методи дослідження народної музики (і взагалі мистецтва) не давали наслідків не лише у часи К. Квітки, але й ще наприкінці 1990-х років. В цілому вони не принесли (і навряд чи принесуть щось суттєве й вагоме) для розуміння мистецтва і таємниць *виконання, інтерпретації й тембрів*. Причини відомі: загальне безсилля точних наукових методів у пізнанні законів діяльності психіки; неадекватність технічних пристроїв законам діяльності свідомості і ще більше – *підсвідомості*. А, як тепер вже відомо, до 80% психічних процесів зароджується і корегується у підсвідомості. За К. Юнгом, "змістом *колективного несвідомого* незмінно виявляються архетипи, які присутні у ньому споконвічно" і містять інформацію за сотні мільйонів років розвитку живого світу (*Юнг К.* Избранное. – Минск, 1998. – С. 167 та ін.).

Проте наука і техніка продовжують просуватися у цьому напрямку. Застосування комп'ютерних технологій вже зараз може вирішити майже усі *механічні* завдання, які постають під час транскрипції народної музики: проблеми *часу* (тобто, розшифровку ритму), *фізичних коливань* (звуковисотності), *сили звуку* (власне, тих же акцентів, нарощувань та згасань інтенсивності, тобто, динамічних відтінків виконання).

Уся проблема в тому, що ці уже зараз майже абсолютні можливості мають дуже незначне відношення до *предмету етномузикології* (і до мистецтва в цілому): вони залишаються в абстрактно-технічній площині і не стикуються із етномузикологічною та мистецтвознавчою методикою насамперед у сферах ***етнофонії та естетики***. А власне ці сторони народного виконавства має на увазі Квітка, коли пише про труднощі "с определением и изучением громкостных отношений", а також трохи вище по тексту, коли пояснює причини яскравого збереження у його пам'яті виконання І. Франка: "нотные записи, не передающие деталей и способа исполнения, служили мне до сих пор не для того, чтобы вспомнить забытое. А для того, чтобы поддерживать уверенность в том, что слышанное мною не искажается в памяти". Це лише на зовнішній погляд він пише про фіксацію ритму, висотності, проблеми тактування тощо, – тобто, про те, що може фіксуватися за правилами нотної графіки і бути удосконалене комп'ютерною технологією. Насправді ж за усім стоїть сказане Квіткою про *враження* від співу Франка: "Пение Франка произво-

дило на меня впечатление настолько сильное и длительное, что до сих пор напевы, оттенки выражения, тембр у меня "в ушах". Эта свежесть связана с яркими воспоминаниями о карпатской природе, об образах встречавшихся гуцулов, обо всей обстановке". В останньому висловлюванні визнається ще одна істина: виявляється, для повноцінного (і незабутнього) враження від виконання потрібні не тільки досконалі музичні і артистичні здібності, але й "***вся обстановка***".

То ж доводиться визнати, що технічні досягнення у переважній більшості випадків небагато додадуть до розуміння й відчуття ритмічної будови народної музики, тембральних фарб, акцентуації, що цілий ряд питомих складників мелодії (як, наприклад, у коломийках, інструментальній музиці тощо) мають не *структурну,* а *виконавську* природу. Тому подальший текст К. Квітки, де він пише про застосування тактової риски, має зараз переважно історичний інтерес — як свідчення дискусій з приводу тактування наспівів [с. 158].

90. Абзац, що відноситься до цієї примітки, власне, остаточно підводить риску під потребами подальших пошуків у сфері тактування. К. Квітка приймає умовну тактову риску ("черту в виде тактовой") не як знак музичного письма, а згідно синтаксичного поділу пісенно-віршової структури в теорії П. Сокальського. Тактова риска має лише два значення: зручності читання нот і, особливо, — як знак, "делающий наглядным стиховое членение и этим облегчающий схватывание *ритма*". Ці принципи й лежать зараз в основі транскрипції переважної більшості народних мелодій (залишаються деякі особливості тактування інструментальних мелодій та нечисленної групи пісень з тонічним та силабо-тонічним віршем, де може використовуватися, крім синтаксичного, також акцентний принцип постановки тактової риски). Див. попередню примітку [с. 158].

91. Сторінкою вище цей аргумент вже наводився: відхилення *від темпу* контролюються "вкусами данной музыкальной среды и авторитетом крупнейших исполнителей и педагогов". Вдруге цей же аргумент застосовується щодо *ритму* [с. 159].

92. Тут закінчується теоретичний екскурс, який К. Квітка мав намір переставити на початок "Коментаря" [с. 159].

93. Крім вказаних К. Квіткою особливостей інтонування ступенів ладу та утворення характерних інтервалів, враження

“старцівського” співу створює також речитативно-декламаційна манера співу та нерегулярна часокількісна ритміка. Характер виконання, що може визначатися як *parlando-rubato,* не менш важливий, ніж ладові модифікації [с. 165].

94. Листи М. Лисенка до Ф. Колесси видано: *Лисенко М. В.* Листи / Упоряд., приміт. та комент. О. Лисенка. – К., 1964. Див. там листи №№ 182, 206, 276, 335. Також: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Підгот. С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 529–553.

В роботі “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм” (реферат прочитано Лисенком у 1873 р.) висловлено погляди на українську народну музику насамперед *композитора-етнографа,* що був обмежений конкретним емпіричним матеріалом. Слід врахувати, що на той час (70-ті роки XIX ст.) ще не була видана фундаментальна монографія П. Сокальського “Русская народная музыка” (1888 р.). Тому узагальнення Лисенка хибували на окремі теоретичні прорахунки, а саме: протиставлення “чистого діатонізму” російської народної музики – “мінорній, з мелізмами” українській народній музиці; штучне, але зрозуміле на рівні теоретичної думки 3-ї чверті XX ст. виведення особливостей східнослов’янської музики із “староцерковних або грецьких ладів”; надто узагальнені погляди на гармонічні особливості музичного фольклору, що пояснюється недостатнім як на той час досвідом Лисенка-етнографа.

Крім того, робота мала полемічну спрямованість (проти поглядів на особливості української та російської народної музики відносно принципів її гармонізації, а також заперечення її як діатонічної в основі – що особливо показове для записів О. Рубця). З появою у1888 році роботи П. Сокальського “Русская народная музыка” ряд положень раннього дослідження М. Лисенка виявився застарілим, полемізм багато в чому втратив сенс.

У листах до Ф. Колесси, перший з яких датовано 1896 роком, бачимо зміни у поглядах М. Лисенка на українську народні музику та принципи її гармонізації. Насамперед, це листи від 22 квітня 1896 р. та 17 травня (“мая”) 1896 р. Через майже чверть століття Лисенко виступає з черговою теоретично-творчою декларацією своїх поглядів, збагачених етнографічним досвідом і ознайомленням з фольклористичною літературою, але

виступає не як теоретик-фольклорист (в чому він особливо сильний не був), а як композитор-новатор, митець, наділений тонким чуттям національного інтонаційного колориту. Лисенкові виявилося набагато доступнішим викладати власні теоретично-мистецькі погляди на український фольклор, аналізуючи й критикуючи музично-хорові обробки і композиції Ф. Колесси.

Листи Лисенка потребують спеціального історико-теоретичного розгляду (який ще належить зробити). Тут обмежимося лише вказівками на окремі важливі позиції: ні надмірний хроматизм, ні діатонізм не властиві українській народній музиці; народна гармонія – це змінне 2–3-голосся (а ніяк не суцільне 4-голосся, яке шкодить і в обробках); її основа – підголосковість, гуртовий спів із второюо (верхньою або нижньою); серед особливостей народної гармонії – використання незаповнених терціями квінт, октав, ставлення до квінт, унісонів, октав, кварт як важливих гармонічних ресурсів (поряд з іншими); особливої уважності при гармонізації потребує обрядова мелодика – три-п'ятищабельна, чужа мажоро-мінору. Зберегти її дух – почесне завдання: "Вона наче гімн первісного чоловіка до сил чудової природи" (*Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – С. 533). Нарешті, Лисенко багаторазово наголошує на цінності для кожного музиканта дослідно-етнографічної роботи, живих вражень, ознайомлення з роботою П. Сокальського, збірниками російських та українських народних пісень [с. 165].

95. У перевиданні "Золотих ключів" (К., 1964. – Вип. 1–3, Заг. ред. М. М. Гордійчука) вказані помилки виправлені не були. Це одне із численних свідчень того, що "Коментар" К. Квітки, який вже півстоліття зберігається в фондах ІМФЕ, не вивчався, як він того заслуговує, жодним музикознавцем чи фольклористом. Ні текстологічні, ні теоретичні, ні порівняльні аспекти цієї видатної праці досі не засвоєні наукою. Так само, як К. Квітка взагалі був напівзабутою фігурою аж до виходу його "Избранных трудов" з коментарями В. Гошовського у 1971, 1973 роках [с. 167].

96. *Колесса Ф.* Улюблені пісні Івана Франка. – Львів, 1946. – № 20. – С. 34–35. У цьому перевиданні справді є помилки, які можна віднести на рахунок похибок набору і редакторських втручань (напр., у першому рядку надруковано "горілки" замість "горівки", у 8-му рядку слово "всіх" перекручено на "свіх" тощо) [с. 167].

97. Нагадуємо про згадану вище непослідовність вживання К. Квіткою поняття "вірш" (див. примітку **36**). В даному разі Ф. Колесса (у цитованому Квіткою його формулюванні) чітко ототожнює поняття "вірш" із музично-поетичним "рядком" (який складається з кількох пісенних "колін", тобто, сегментів). У К. Квітки ж в даному разі поняття "вірш" відповідає не *рядку* (як це насправді і є), а *музично-синтаксичній стопі* (пісенному коліну, сегменту) Ф. Колесси (див.: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – С. 86 і далі) [с. 167].

98. К. Квітка правильно вказує на деяку непослідовність розстановки тактових (точніше, розподільних) рисок у С. Людкевича. Мелодія № 103-к протактована (за розподілом ритмічного часу) так: 6/8, 4/8, 6/8, 4/8, 6/8, 6/8, 6/8, 4/8. Тоді як синтаксичному принципу і складочисловій структурі (5+5)+(4+4+5) відповідало би: (10/8 + 10/8) + (6/8 + 6/8 + 10/8), що наочно виявило б гетерометричну структуру віршової строфи [с. 168].

99. Після цього йде текст "**подобную встречавшимся и у других собирателей**", перекреслений Квіткою [с. 168].

100. Дашава Стрийського району зараз перебуває у межах Львівської, а не Тернопільської області. Цей приклад (не єдиний, до речі, на сторінках "Коментаря") доводить зайвий раз, що не слід вдаватися до перейменувань *паспортів запису*. Адміністративний поділ, на жаль, постійно змінюється, переназиваються населені пункти і за цим усім неможливо простежити – тим більше, коли немає довідників. Тому щодо записів К. Квітки найнадійніше користуватися його паспортизацією у збірнику "Українські народні мелодії" за станом 1914 року. Тим більше, що на сьогодні (і, слід думати, ще не на одне десятиліття наперед) найнадійнішим джерелом для географічної ідентифікації залишається "Энциклопедический словарь" Брокгауза-Єфрона (1890–1907) [с. 174].

101. У цьому абзаці (і попередньому) К. Квітка торкається поділу Ф. Колессою текстів пісень на групи, які відділяються між собою дуже незначним *інтервалом між кожними 5-ма рядками* (див. роботу: *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. – Львів, 1946). В даному разі Колесса вжив використовуваний в старій академічній філології принцип групування віршових рядків "по 5" – незалежно від їх змісту.

Можливо, в даному разі дотримання цих правил з боку Ф. Колесси не було кращим рішенням в публікації фольклорного матеріалу. Однак не можна цілком погодитися й з К. Квіткою, коли він вказує, що таке групування "затемнює" віршову будову. Принцип публікації поетичної літературної спадщини в обрахунку "по 5" розрахований на *фахівців-філологів* і він свідомо не узгоджується із смисловим групуванням віршових рядків. Тому ретельний аналіз Квіткою чисто графічного членування не був вартий такої уваги, досить було вказати на сам принцип (та висловити де згоду, а де незгоду з ним).

Інша річ (і тут Квітка правий), що цей принцип п'ятиричності здійснений нелогічно: групування все ж слід було проводити *построфно* (як це і робиться в філологічних академічних виданнях), а облікові цифри 5, 10, 15 тощо слід було ставити за порядком рядків і не вводити при цьому зайві інтервали. Майже напевно, що в рукопису Ф. Колесси так і було, а помічену К. Квіткою нелогічність ввів некваліфікований редактор [с. 178].

102. Текст пісні "Ой гук, мати, гук", який К. Квітка вміщує нижче із власним поділом на "строфи", не може служити для вивчення форми. Ця пісня (як і інші, записані І. Франком та іншими збирачами ери слухових записів) записувалася переважно (якщо не цілком) *з переказу*, а не зі співу. Тому властиві їй хиби не можуть бути виправлені шляхом простого перегрупування пісенних рядків. Групування Квітки зроблене *за смислом*, але отриманий результат не наближає до розуміння *співаної форми* цієї пісні. Це прийнятна "редакція" у випадках публікації фольклорної спадщини, коли текст дійшов до нас у недосконалому (а то й спотвореному) вигляді. Саме такими є пісенні тексти з архіву І. Франка. Принцип, який запропонував К. Квітка, використовується упорядником перевидання "Українських народних мелодій" для публікації ряду заново вміщуваних текстів.

Етномузикологія поступово розробляє методику *реставрації* старих недосконалих записів. В роботі: *Іваницький А.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. — К., 1997 є розділ "Аналітичні нариси з редагування". Один з нарисів —"Реставрація". — С. 342—347, демонструє методику відтворення первісної строфіки тексту записаної П. Демуцьким пісні "Косив Іван". Звичайно, реставрація не може принести 100 %-го результату у відтворенні первісної форми тексту або мелодії.

Однак вона, проведена кваліфіковано, дає надійний науковий матеріал для відтворення пісенної форми і для творчої (співочої) практики. Зокрема, реставрації потребують численні записи текстів у “Збірнику українських пісень” М. Лисенка. Ряд його прекрасних музичних обробок (особливо для голосу й фортепіано) не можуть бути виконані, оскільки подальший текст “не лягає” під музику. Отже, реставрація – справа недалекого майбутнього. Вона буде щільно пов’язана з критичним переглядом усіх попередніх музичних і текстових записів фольклору та з удосконаленням принципів текстології.[с. 179].

103. К. Квітка використовує перший рядок записаного І. Франком тексту (“Ой зацвіла калинонька в лузі”), не як *інципіт,* а як вживану у фольклорі заспівну прикмету першого члена *паралелізму*. Цей паралелізм заснований на *контрасті* (**калина** *зацвіла,* а **головка** *в тузі*). Для українського фольклору показове (незалежно від регіону) вживання образів *цвіту* калини, черемшини, вишні як контрастного зорового знаку перед наступними *безрадісними* подіями (гірке життя за п’яницею, невдале кохання з жовніром, зрадливий чоловік тощо) [с. 185].

104. У машинопису “Коментаря” так і написано: “между строками”. Тоді як групування проведено за кожними двома рядками, які дають *віршову строфу* (а не рядок). І кожна строфа відділена від іншої інтервалом. Скоріш усього, це описка Квітки, тому у дужках нами добавлено [строфами] [с. 185].

105. В архіві К. Квітки в Музеї музичної культури РФ ім. Глінки упорядник знайшов окремий аркуш машинопису, який роз’яснює щойно висловлену Квіткою думку про музичну осібність пісні № 507 “Ой зацвіла черемшина” (ф. 275, од. зб. 72, арк.. 60). Подаємо його тут:

“Ритмическая форма 6-сложного стиха ♩♩♪♪♪♪, обнаруживающаяся в 3–4 тактах нагуевичского напева песни наймита [№ 608(507)], представляет редкость. Мне она встретилась впервые в конце XIX века в с.Торчин Житомирской области в однострофных песенках, исполнявшихся при мне вечером на улице девушками на собрании, в котором участвовали и молодые люди – № 443(285), см. 2-й и 4-й такты.

Ритмическая фигура ♩♩♪♪♪♪ производила на меня впечатление музыкальной юмористики”.

Цей фрагмент зберігається серед сторінок роботи “Иван Франко как исполнитель народных песен”. Хоча він нумерований як арк. 60, однак стоїть окремо і за змістом, і на вигляд: усі аркуші фонду 72 —другий примірник машинопису (копія), тоді як арк. 60 —перший примірник.

109. Вислів, що співак "записал для меня сам тексты", схоже, засвідчує, що були записані не *повні тексти* колядок, а власне *підтекстівки* (лиш ті слова, що вміщені під нотами). Квітка подає вказівки на варіанти з "Етнографічного збірника" явно з метою ознайомлення читача із повнішими текстовими зразками. Відсутність текстів засвідчує й те, що далі Квітка подає ноти колядок з тією ж підтекстівкою, що й у збірнику 1922 р. [с. 197].

110. У тексті пісні № 638(539) "Ой піду я і Верховину межи*е* тоти бойки" згадуються бойки, через що Квітка пояснює цю назву етнографічної групи українців. Див. колективні монографії про населення Карпат: Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1983; Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987 [с. 198].

111. На сучасного читача вислів "убожество звукового материала" справляє емоційне і, тим самим, почасти негативне враження. Слід пам'ятати, що поняття "примітив", як і "убожество матеріалу" у 1920-ті роки мало в науковій літературі *термінологічне значення* – як аналог прадавнього, архаїчного (у ритмі, мелодиці, ладу, структурі строфи тощо) – у порівнянні з професійною музикою. Див. також коментар упорядника у виданні: *Квітка К. В.* Вибрані статті. Ч.2. – С. 74, приміт. XII [с. 207].

112. Безперечно, в кінці речення пропущено частку "не" (має бути "**не состоял**"). Усі відомі варіанти "Шуму" мають складну строфоїдну будову, яка викликається хореографічним рисунком і розвиненим сюжетом: заклик "заплітати шума", образи "шума" і "шумихи" (персоніфікація пробудження весни), переведення їх в жартівливу площину, завершення танка мотивом сватання. Приклад з найновіших записів: *Смоляк О.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Ч.2 (нотний додаток). – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 17–18, № 19 [с. 210].

113. Зміни темпів, зроблені по пам'яті (введення чотирьох метрономічних позначок), не повинні викликати сумнівів у їх точності. К. Квітка мав видатний музичний хист. Його викладач Г. Ходоровський, сам концертуючий піаніст, готував К. Квітку до виконавської музичної кар'єри. Лише хвороба перешкодила здійсненню цих планів. Чуття темпів і пам'ять на них були у Квітки ідеальними. Див. про це також у статті упорядника "Коментар" К. Квітки до збірника "Українські народні мелодії"[с. 211].

114. Пісні-романси на тексти В. Забіли, що стали народними піснями: "Гуде вітер вельми в полі" та "Не щебечи, соловейку". Див.: Українські народні романси / Упоряд., передм. та приміт. Л. Ященка. – К., 1961. – С. 316, 364 [с. 213].

115. На цьому рукопис, що знаходиться у фондах ІМФЕ, обривається.

Вивчення архівних матеріалів К. Квітки, які знаходяться у Москві, допомогло виявити у Кабінеті народної музики Московської консерваторії серед розрізнених паперів два фрагменти (папка 20, арк. 49, 43–45). Вони подаються нижче у тексті "Коментаря" як заключний розділ "**17. Сумская, Полтавская, Харьковская области, Воронежская область РСФСР, Запорожская и Измаильская области, Краснодарский край РСФСР**".

Судячи з того, що назва розділу і його перший абзац виявлені у вигляді *першого* примірника машинопису, цей розділ (а, отже, і весь "Коментар") був Квіткою завершений. Інший матеріал заключного розділу ("В 1903–1905 гг., живя в Тбилиси" і до кінця) зберігся у *другому* примірнику машинопису. Чи був пересланий цей заключний розділ в ІМФЕ і де поділися чорновий і машинописні примірники його – поки що неясно. Залишається, проте, деяка надія, що цей матеріал, фрагменти якого ми друкуємо, ще може віднайтися або серед не зафондованих (або зафондованих помилково) матеріалів відділу фондів ІМФЕ або в архівах Москви [с. 217].

116. Останні слова та № 533(378), поставлені у квадратні дужки, в рукопису відсутні (знайдений фрагмент переривається на незакінченому реченні). Проте мало сумніву, що в заключному реченні фрагменту мало йтися про *інший варіант* козацької пісні № 730(433) – а саме про № 533(378), яка і виглядає складнішою порівняно з "ближчою до елементарної" – з № 730(433) [с. 220].

117. У книзі "Творчість Івана Франка. Збірник статей" / Ред. кол.: Є. П. Кирилюк та ін. – К., 1956, надруковано статтю К. Квітки "Іван Франко як виконавець народних пісень" (с. 160–193). У цьому виданні відсутні вказівки, де знаходиться рукопис К. Квітки, як він потрапив до упорядників, хто переклав текст на українську мову. Тому ми обмежимося припущеннями. Напевно, хтось із членів редколегії звернувся до Г. Кащеєвої-Квітки з проханням надати для публікації матері-

али про записи Квіткою народних мелодій від І. Франка. На той час архів Квітки перебував у власності Г. Кащеєвої (його було передано на збереження до фондів “Музею музичної культури ім.. М. І. Глінки” у Москві після смерті Г. Кащеєвої наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років). Спроби упорядника розшукати російськомовний оригінал статті К. Квітки в архівах Києва поки що наслідків не мали.

Стаття Квітки, надрукована у книзі “Творчість Івана Франка”, має численні розходження із матеріалами “Коментаря” – з розділом “12.А. Записи от Ивана Франка”. Але розходження не такого характеру, щоб варто було на них спеціально зупинятися: матеріал у “Коментарі” не поступається змістові статті. За одним винятком. На с. 163–172 збірника “Творчість Івана Франка” міститься надзвичайно важлива, логічно завершена й самодостатня розвідка К. Квітки про запис мелодії пісні “Жалі мої, жалі”, зробленої зі співу І. Франка М. Лисенком у 1886 р., та Квіткою у 1901 р. Цей дуже важливий з аналітичного й текстологічного боку матеріал у “Коментарі” відсутній.

На другій сторінці розділу “Коментаря” “12.А. Записи от Ивана Франка” К. Квітка пише: “Один из напевов – в IV [вып. “Збірника українських пісень” Лисенка] № 35 (“Жалі мої, жалі”) Франко спел также и мне в 1901 году, – **об этом речь ниже**” (виділено упорядником. – *А. І*). Але розвідка, яка торкається цієї пісні, Квіткою була випущена в тексті “Коментаря”. Поза сумнівом, це пояснюється недоглядом (інакше як розуміти слова “**об этом речь ниже**”?). Квітка мав під рукою кілька варіантів статті “Иван Франко как исполнитель народных песен”. У 1970-ті роки упорядник знайомився з трьома з них: ММК ім. М. Глинки, ф. 275: од. зб. 72, 61 арк; од. зб. 73, 72 арк. + 3 арк; од. зб 190, 57 арк. + черн. – С. 1, 3–5, 9–10. К. Квітка не міг свідомо обминути важливий матеріал про запис ритму пісні “Жалі мої, жалі”, але, вирішивши його перенести нижче, потім забув цю частину вмістити.

В основних публікаціях текстів пісні “Жалі мої, жалі” є деякі розбіжності (втім, не принципові). У запису М. Лисенка (“Збірник українських пісень”, 1886, вип. IV, № 35) “маєва роса”, У Квітки – “майова роса”; у Лисенка “по зелені траві”, у Квітки – “по зеленій траві”. Більші відмінності в публікації О. Дея (“Нар. пісні в зап. Івана Франка”. – К., 1981. –

С. 63–64), але вони також не виходять за межі помірного лексичного варіювання (у Лисенка: "Червона калино, не стій над водою"; у Дея: "Тадрино, тадрино, не стій над водою" тощо).

Нарис про нотацію пісні "Жалі мої, жалі" становить велику науково-аналітичну цінність. Тому, не віднайшовши рукопису Квітки, передруковуємо вміщуваний уривок з видання "Творчість Івана Франка" в українському перекладі 1950-х років у вигляді розділу "18. Нотація ритму мелодії "Жалі мої, жалі" – як додаток до російськомовного тексту "Коментаря" [с. 221].

118. У збірнику "Українські народні мелодії" 1922 р. графічний знак *crescendo* у мелодії № 612(516) відсутній. Можливо, К. Квітка мав на увазі свої польові нотатки [с. 224].

Предметно-тематичний покажчик до "Коментаря" [1]

---

[1] "Коментар" К. Квітки має критико-текстологічне та джерелознавче спрямування. Враховуючи це, позиції "Предметно-тематичного покажчика" складено так, щоб виявити типові, важливі для методології Квітки-текстолога принципи. Окремі посторінкові відомості, що повторюються або уточнюють сказане, в "Покажчику" не відображені. Наприклад, недоцільно подавати усі численні посторінкові вказівки на моделювання ритму ("слогово-временной формы") та пов'язаної з цим термінології, оскільки це – фундамент Квітчиної методології і дослідницької, і текстологічної: по-суті, це – весь "Коментар". Таким чином, "Покажчик" не вичерпує посторінкову тематику, а служить меті *систематизації* та *показу* головних аналітичних і логічних прийомів, ходу думки Квітки – текстолога, критика, теоретика та історика музичної фольклористики. – *Упорядник.*

Іменний покажчик до “Коментаря” [1]

[1] Покажчик складено за змістом “Коментаря” К.Квітки. Прізвища згідно оригіналу подаються російською мовою. У випадках, коли згадуються діячі української або інших культур, прізвища яких мають певні транскрипційні особливості, після російського написання в дужках подається прізвище українською чи європейськими мовами. – *Упорядник*.

РЕЗЮМЕ

Документирование К. Квиткой народной музыкальной культуры

К собиранию народных мелодий К. В. Квитка приступил в 1896 году – с 16-летнего возраста с решимостью посвятить этим занятиям свою жизнь. Но вскоре аналитический талант, критический склад ума, обстоятельства жизни (работа в Украинской академии наук с начала 1920-х годов) подвели его к мысли о недостаточности одной лишь собирательской деятельности. Он стремится выработать собственную практику *документирования* народной музыкальной культуры, в которой полевая и теоретическая работа, социологические, характерологические наблюдения и их описание составляли бы органическое единство. К *собиранию* музыкального фольклора К. Квитка присоединяет его *пояснение*.

Итогом расширенного понимания задач документирования фольклора стал "Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году" (в машинописи содержится 312 страниц). Нынешнее издание "Украинских народных мелодий" составляет уникальную в мировом этномузыкознании дилогию: музыкально-фольклорные *материалы* (сборник, часть первая) и их *объяснение* (комментарий к сборнику, часть вторая). В таком виде перед читателем предстает одна из фундаментальнейших работ по музыкальной этнографии.

1. Сборник "Украинские народные мелодии"

К. Квитка записал около 6 тысяч мелодий, но опубликовать ему удалось немногим более тысячи. Два сборника стали основными: "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка" (1917–1918 гг.) и "Українські народні мелодії" (1922 г.) [1]. Самооценка этих сборников была различной. Сборник "Народные мелодии с голоса Леси Украинки" К. Квитку не удовлетворял по причинам, которые им же объясняются: "Обилием ссылок на печатные источники для сравнения и выяснения жизни мелодий сборник 1917–1918 гг.

превосходил предшествовавшие музыкальные сборники украинских песен; в тех обычно совсем не было ссылок, или единичные, как бы случайные[...]. Однако сборник 1917–1918 гг. не представляет в истории собирания никакого шага вперед в том отношении, что в нем не содержится сведений, необходимых для критического уяснения *этнографической достоверности* и ценности представляемого обществу материала – сведений *о среде и обстановке*, в какой бытовали записи песен, *о певцах*, от которых они были слышаны, *о способе исполнения* этих песен в народе" (курсив мой. – *А. И.).*

Однако эта оценка с культурологической точки зрения излишне академизирована и сурова: такой сборник сделал бы честь любому собирателю. Записи сделаны от высокообразованного человека (Леси Украинки), тонкого ценителя и знатока украинского фольклора. Значение этих записей (как и записей Квитки от Ивана Франко, помещенных в сборник "Украинские народные мелодии") имеет непреходящее культурно-историческое значение. Самокритика Квитки объясняется тем, что он с точки зрения *этнологической ценности* ставил выше записи, сделанные от крестьян. В последнем абзаце только что приведенной цитаты можно насчитать четыре важных пункта *программы документирования народной музыки*, которой Квитка руководствовался (и ожидал того же от коллег-этномузыкологов) при записывании народной музыки в крестьянской среде: этнографическая достоверность, сведения о бытовании и функциях песни, об условиях записи, о певцах и способе исполнения. Эти позиции являются методологическим ориентиром аналитики и текстологии "Комментария" к сборнику "Украинские народные мелодии", который рассматривается во второй части резюме.

***

В 1925 г. Филарет Колесса указал на многочисленные ценные стороны сборника. Среди них: богатство "примитивов", важных для музыкальной археологии – №№ 342(600) – считалка, 339(580), 341(581) – звукоподражания, закликание солнца,

---

[1] Библиография и источники ссылок в русскоязычном резюме не даются. При необходимости читатель должен обращаться к украинским материалам составителя.

дождя – 328(555), 334(335); детские песенки-речитативы (322(313), 325(393), 320(396); редкостные виды ладозвукорядов – 50(34) – уменьшенная квинта, 1(56) – лидийский пентахорд, 341(581) – тритоника в кварте и др.[2]

Записывая мелодии, Квитка целенаправленно искал напевы к текстам, известным без музыки, – например, про Ведмедивку, №№ 465(316), 466(315) и др. Особо интересовался календарными напевами. Выискивал певцов из крайних северо-западных областей распространения украинского языка – и вообще ставил и решал в полевой работе важные исторические и культурологические проблемы.

С фактурной стороны сборник содержит преимущественно *одноголосные песни*. Отличаясь слабой нервной организацией, Квитка иногда сознательно избегал утомляющего звучания певческого гурта. Но более важно иное: он считал, что подголосочное многоголосие в конце XIX – начале XX вв. лишь начинало распространяться. Но уже наблюдалась тенденция вытеснения одноголосных версий многоголосными. А одноголосие (в том числе хоровое унисонное пение), по убеждению Квитки и согласно его теории историзма народной музыки, представляет для постановки типологических, ареальных и текстологических задач значительно более древнюю и тем самым ценнейшую часть народной музыки. Поэтому он счел своим долгом записывать прежде всего одноголосие. Высшим его достижением оказались записи от 70-летнего крестьянина из Полесья Максима Микитенко, сделанные в конце XIX века. Если в этом плане сравнить деятельность Н. Лысенко и К. Квитки, то в этнографических интересах Квитки значительно усилена научная ориентация.

* * *

Выход сборника Квитки “Украинские народные мелодии” (1922 г.) совпал со временем продолжавшихся дискуссий о *классификации* напевов и в связи с этим – поисков ключа систематизации музыки в сборниках. Квитка избирает *функциональный* подход. Следствием стало то, что в сборнике образовалось 5 раз-

---

[2] В нынешнем издании введена двойная нумерация песен: вначале – новый номер, а в скобках – номер по изданию сборника “Українські народні мелодії” 1922 года.

делов обрядовых напевов (веснянки, купальские, жнивные, свадебные, колядки и щедровки). 6-й раздел составили "Песни набожные", а 7-й – "Песни обыкновенные" ("Пісні звичайні") – чумацкие, любовные, детские и др. Квитка в предисловии к сборнику отстаивает правомерность такого решения. Более прав, однако, Ф.Колесса, заявивший, что хотя и известно, что для явлений человеческого духа невозможно изобрести идеальное группирование, это не оправдывает отказ от попыток классификации.

Однако воздержавшись в сборнике 1922 г. от классификации "Песен обыкновенных" по *тематическому признаку* (исторические, казацкие, наймитские, любовные и т. д.), в "Комментарии" Квитка не может обойтись без таких определений. Вообще и опыт начала XX века, и непоследовательность классификационных схем многих составителей фольклорных сборников свидетельствуют о невозможности отказа от *содержательных, социальных, бытовых ориентиров* в классификационной работе.

Сейчас уже ясно, что классификация народных мелодий *не может* иметь однозначного решения. Теоретические рассуждения, практика Квитки и его современников имеют те бесспорные заслуги, что подвели современную музыкальную этнографию к необходимости *комплексносного* решения проблем классификации, – к использованию, помимо основного избранного варианта расположения материалов в сборнике, также ряда *указателей*[3].

* * *

По издательским причинам начала 1920-х годов в сборник не были включены имевшиеся полные тексты песен. Помимо этого, значительное количество мелодий Квитка записал без полных текстов. Последнее объясняется, по его свидетельству, необходимостью экономии времени во время записи: он предпочитал записать от певцов *максимум мелодий*, мотивируя это тем, что текстов на то время было собрано в десятки раз больше и почти к каждой из вновь обнаруженных мелодий имелись текстовые варианты. Записи с неполной строфикой не уступают по исторической ценности образцам с полными текстами: все они

---

[3] См. образцовый в этом плане сборник В. Гошовского "Украинские песни Закарпатья" (Москва, 1968).

паспортизированы, многие сопровождаются в "Комментарии" примечаниями и аналитическими исследованиями. Поэтому для постановки типологических, текстологических и ареальных задач они важнее, чем песня с полным текстом, но без паспорта и записанная любителями "с диктовки" (что свойственно очень большому числу записей фольклорных текстов).

Нотации К. Квитки отличаются обилием вариаций (в этом отношении на начало XX века ему мало равных в мировой музыкальной этнографии). Вариационность, фиксируемая Квиткой, – результат *многократного повторения* певцом той же строфы (или ее части) во время слуховой записи (при записи на фонограф или магнитофон это исключено). Поэтому вариации, засвидетельствованные Квиткой, указывают либо на склонность певца к *импровизации*, либо (иногда) на постепенное "нащупывание" певцом контура мелодии, либо на свойственную данному стилю *вариабельность*. Если аудиозапись фиксирует *временную* непрерывность пения, то слуховые транскрипции неизмеримо глубже отражали *вариантно-импровизационную* природу народного исполнения.

* * *

В свое время Ф.Колесса указал на отдельные погрешности в расстановке тактовых черт[4] в сборнике К. Квитки "Украинские народные мелодии". Следует отметить, что уделяя тактированию в теоретическом плане достаточное внимание, на практике Квитка иногда относился к тактировке несколько своеобразно. Он отрицал ритмотворческое значение тактов в народных мелодиях, рассматривая тактовую черту как условный "графический знак". Прекрасно зная теорию синтаксического членения народной песни П. Сокальского и ее выводы о единственно мотивированной постановке тактовых черт на *музыкально-стиховых цезурах,* Квитка однако не всегда этому следовал. В ряде случаев это объясняется попытками углубиться в *исполнительскую стилистику*[5], найти какие-то *акцентные или*

---

[4] *Колесса Ф.* З царини української музичної етнографії // *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Підгот до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 279.

[5] См. показательный самоанализ в "Комментарии", раздел 18 "Нотація ритму мелодії "Жалі мої, жалі".

ритмические особенности данного напева и исполнения, выделить длительные звуки-устои и короткие припевки. Он не принял безоговорочно теорию тактирования П. Сокальского, как это сделал С. Людкевич, хотя время доказало: синтаксическое членение напева и текста остается единственно доказательной теоретической основой тактирования.

Показательно, что Квитка почти никогда не редактировал тактировку собственных ранних записей, считая, что они уже существуют в виде *исторических документов* и отражают как знания эпохи, так и этапы его собственного профессионального роста. Это одна из ценнейших сторон квиткинской методологии – отношение к народным мелодиям и их нотациям как документам, которые подлежат *критике,* но исключают повторное редактирование. Вследствие этой позиции наука в нотациях К. Квитки получила ценнейший документальный материал для историко-сравнительных исследований эволюции тактирования и транскрипции.

* * *

Для оценки значения сборника 1922 г. "Украинские народные мелодии" важно осознание Квиткой собственного участия в общей работе исследовательской мысли над *историческими проблемами.* Свой вклад он расценивал как частицу *коллективных усилий* представителей различных исторических дисциплин в деле изучения традиционной культуры. Это ощущение порождало высочайшую *этику требовательности* – и к своему, и к чужому труду.

Научный уровень сборника 1922 г. и многие его особенности обусловлены прежде всего *личностью К. Квитки* – его культурой, духовностью и профессионализмом. Сборник является выдающимся памятником отечественной фольклористики: это последнее фундаментальное издание украинского фольклора, материалы которого были собраны исключительно *слуховым способом.* Сборник подводит итог под практическими и методическими достижениями эры слуховых записей. Наконец, одно из его непревзойденных достоинств – *хрестоматийное содержание*: сборник и сейчас служит достаточным источником изучения украинской музыки, являясь наиболее презентабельным не только по жанрово-тематическому охвату, но и по *территории* записей.

2. “Комментарий” К. Квитки к сборнику “Українські народні мелодії”

Научная общественность ценит К. Квитку-ученого прежде всего как выдающегося теоретика. Так он представлен в двухтомнике, изданном В. Гошовским в Москве (“Избранные труды”, тт. 1–2, 1971, 1973). Однако Квитка разрабатывал не только теоретические вопросы этномузыкознания: он осознавал несовершенство его *документальной базы*. Идея “Комментария” была рождена стремлением предоставить обществу самокритический отчет о первых 25-ти годах этнографической деятельности, которые были подытожены сборником “Українські народні мелодії”.

В тематике “Комментария” обсуждаются две группы вопросов: *наблюдения* в полевых условиях и методы *критико-текстологического анализа* нотных записей. К первой группе относятся заметки о полевой работе, наблюдения над исполнительством представителей разных социальных прослоек, в том числе – над тембрами, звукообразованием, динамическими планами, отношением к песне и ее содержанию, интонацией, дефектологией исполнения и записей, ритмикой, формой, варьированием. Изменчивость всех указанных компонентов формирует отношение к песне как *подвижному объекту*. Но чтобы эта “подвижность” могла осуществляться, не впадая в необратимую аморфность, чувство исполнителя должно опираться на некие *инварианты*. Для К. Квитки одним из таких главнейших инвариантов был *архетип* (пользуемся современной терминологией; Квитка употребляет слово “норма”). Путь к выявлению нормы как протоварианта Квитка проложил через методику *моделирования песенного типа*. Исследования Квитки – как теоретические, так и текстологические, – опираются на выявление песенных типов и их сравнительное изучение, – на прослеживание их образования, их разветвления (“дивергенции”, по его определению), распространения (на территории проживания данного этноса, а также в иных, прежде всего родственных культурах).

В “Комментарии” ритмоструктурная *типология* (как, впрочем, везде у Квитки) является основным инструментарием исследования. Наиболее последовательно и совершенно она использована в двух очерках о “песне наймита” (см. разделы 4, 5 “Комментария”). Типологический подход Квитка распространяет также на *запись мелодии*. Точность нотирования определяется

не только (и не столько) вниманием к деталям (мелизмы, пролонгации-абревиации, интонационные отклонения): решающим для исторического документирования народной музыки является понимание записывателем (или транскриптором) слогочислительной, строфической и слоговременной формы данного *песенного типа*. С этой точки зрения показательным является сопоставительный анализ вариантов песни № 627(525) "Чому, сину, не п'єш" (см. "Комментарий", раздел 12, №№ 104-к, 105-к) в записях М. Харжевского и Ф.Колессы, а также привлечение в виде "модели" записи И. Роздольского, нотированной С. Людкевичем (№ 107-к). Аналогичный анализ касается также сопоставления песни "Жалі мої, жалі", записанной Н. Лысенко и самим К. Квитки (см. раздел 18 "Комментария", №№ 140-к и 141-к). Из сравнительных наблюдений Квитки следует вывод о двух подходах к нотированию: *структурно-типологическом* (Н. Лысенко, С. Людкевич, Ф. Колесса), для которого показательно выявление архетипических закономерностей структуры, и *эмпирическом*[6] (М. Харжевский, К. Квитка), ориентированном на отражение максимума индивидуальных тонкостей ритмики, лада, интонации, агогики, динамики и т.д. Квитка был, особенно в зрелом возрасте, сторонником структурно-типологической методики нотирования, а эмпирическую запись мелодии "Жалі мої, жалі" следует рассматривать как экспериментальную.

С целью выявления *песенного типа* К. Квитка обращается к моделированию − в частности, слоговременной формы − операции, которую он называл "разгрузкой стиха". При обсуждении этого вопроса Квитка руководствуется понятиями слогочислительной *нормы* и отклонений от нее. В "Комментарии" Квитка завершил обоснование *теории ритмоструктурной типологии*. Ее основу составляют четыре операции *моделирования* архетипической "нормы" песенной строфы: 1) выравнивание пунктированных ритмов; 2) включение пауз в суммарную длительность слогонот; 3) "разгрузка" амплифицированного (распетого) стиха до сгогочислительной нормы посредством снятия "лишних" слогов текста; 4) объединение мелодических распевов в *ординарные* (термин Квитки, обозначает норму) ритмические длительности.

---

[6] Используем современную терминологию.

Итак, "Комментарий" опирается на ритмоструктурную типологию. Наиболее последовательно и полно эта методика реализуется в двух очерках о "песне наймита". В первом рассмотрены варианты структуры 4+4+6 ("Да тече річка да невеличка",), во втором – 4+4 ("Ой немає гурш некому").

В начале очерка о "первой песне наймита" дана критика публикации этой песни в сборнике "Українська народна пісня" (К. , 1936 г.), сделанной без ведома Квитки. Подобное редакционное вмешательство в текст (ликвидация частиц "да", изменение форм лексики – "хазяйка" вместо "хазяєчка" и др.) недопустимо: частицы и междометия являются важными элементами песенной формы и певческого процесса. "Сохранившийся оригинал моей записи, – пишет Квитка, – доказывает, что когда Максим [Микитенко] *диктовал* слова песни, *не исполняя напева,* он в общем придерживался основного слогочислительного размера 4+4+6, не вставляя слов "да", "а", "ох" для обогащения размера. Он стал *расширять* этот размер лишь в *песенном исполнении...*" (курсив мой. – *А. И.).* На примере нарушения редакторами явлений амплификации Квитка показывает, как можно перейти грань, где уже страдает музыкальная ткань и структура тонкого песенно-исполнительского организма.

* * *

Ряд исследовательских, критических и текстологических наблюдений К. Квитки относятся к *дефектологии исполнительства.* Их не всегда можно отделить от общих проблем ритмоструктурной типологии (да и не целесообразно, поскольку дефектология у Квитки опирается на моделирование ритмоструктуры). Таким образом, аспекты дефектологии (как исполнения, так и записи) являются составной частью теории ритмоструктурной типологии.

Недостатки записи не всегда являются следствием ошибок транскриптора: случается, что при записи фиксируются дефекты самого исполнения (не имея соответствующего опыта и теоретической подготовки, нотатор может их не заметить). Особенно актуальны проблемы дефектологии в эпоху аудиозаписи. Дело в том, что при записи на слух певец многократно повторял, варьировал те же фрагменты песни, и фольклорист имел выбор, мог сориентироваться, что случайное, а что является основным

("типологическим"). Современная звукозаписывающая аппаратура, как правило, фиксирует *единичное исполнение* – часто без предварительного напевания ("припоминания"). Так появляется "аудиодокумент", в котором зафиксированы не только типичные черты формы, но и чужеродные, ошибочные.

Наблюдения над дефектологией в "Комментарии" многочисленны. Но особенно важно отношение Квитки к *дефектному исполнению* и, соответственно, представляет интерес то, как ним решается вопрос о возможности использования таких записей для исторических и теоретических исследований.

Исполнительница С. Москальская не демонстрировала, замечает Квитка, концевую "гуканку" в веснянках, но стала это делать в жнивных песнях. На "саморедакцию" певицы Квитка обращает внимание, рассматривая записи веснянок, сделанные А. Рубцом и Е. Лазаревской, в которых есть восклицание "гу!". Дефект в веснянках Москальской, поясняет Квитка, возник по причине пения *в помещении* (т. е. не во время обряда). Поэтому записи собирателя-аматора (в данном случае Е. Лазаревской) могут оказаться в каких-то деталях точнее, если запись производилась *в натуральных условиях* (праздника, обряда).

При исполнении свадебных песен №№ 169(98) и 178(99) Квитка отметил шаткое интонирование, несогласованность голосов певиц. Естественно, недостаточная музыкальность, нетвердое знание песни могут породить дефекты записей. Публикация подобных образцов возможна в том случае, когда собиратель *комментирует* нотацию.

Обратное явление – когда певец на основании глубоких знаний фольклора создает собственные версии (компиляции), которые могут иметь нежелательные черты. Один из примеров – веснянка № 13(53) "Володар", записанная от писательницы Олены Пчилки (матери Леси Украинки). Однако Квитка поместил ее в сборник, поскольку в то время мелодий этой песни было известно очень мало. "Устранить мою запись исполненной О[леной] П[чилкой] мелодии – песни "Володар", имеющей большое историческое значение, – пишет Квитка, – было бы непоследовательно при таком общем положении в исторической науке, что многое строится на основании свидетельств, не имеющих достоинства полной точности и достоверности во всем объеме. Критика источников занимает важное место в историческом иссле-

довании. Исследователи народной музыки поставили бы себя в слишком невыгодное положение, если бы вместо критического использования просто отвергали неполноценные источники". Здесь сформулирован один из важнейших принципов отношения К. Квитки к источникам: историческим документом может считаться и несовершенная запись, но *только после его критики*, которая отметит достоверные стороны записи и определит возможности и рамки его использования.

* * *

Анализ "Комментария", теоретических и аналитических позиций текстологии и дефектологии Квитки, позволяют подвести такие итоги:

1) в подсознании носителей фольклора удерживаются древнейшие *архетипы* (от верхнего палеолита, мезолита, неолита, как это засвидетельствовано современными исследованиями). Фольклорное исполнительство и особенно варьирование осуществляется не на основе *заучивания* конкретных образцов (что показательно для европейского профессионализма и образования), а на базе *интуитивного ощущения архетипа* – прежде всего его ритмоструктурного костяка. В этномузыкологии К. Квитка решал те же проблемы *архетипической памяти* художественного подсознания, что и К. Юнг в психологии[7];

2) основой критического и сравнительного анализа народных мелодий служит универсальный метод *моделирования* ритмической и слогочислительной "нормы" сегментов и строк песенной строфы. Моделированный архетип и есть та логическая фигура, при опоре на которую происходит *временное* и *территориальное* разветвление (дивергенция) семьи песенных вариантов. Он является "костяком" песенно-ритмической формы, на которую "наживляются" ладовые и мелодические компоненты песни;

3) разработанные К. Квиткой основы *музыкально-фольклористической текстологии* опираются на законы логики и симметрии, которые получили воплощение в *теории ритмоструктурной типологии.*

А. Иваницкий

---

[7] *Юнг К.* Избранное. – Минск, 1998. – С. 161–238.

SUMMARY

Klyment Kvitka's Documentation of Ukrainian Folk Music Culture

Current edition of Klyment's Kvitka "Ukrainian Folk Melodies" is a unique ethnomusicology duality. It consists of musical-folklore *materials* (collection, first part) and its explanation (commentary to the collection, second part).

1. Collection "Ukrainian Folk Melodies"

K. Kvitka collected approximately six thousand melodies, but he was able to publish just a little more than a thousand. His main two anthologies were: "Folk Melodies. Recorded and Edited by Klyment Kvitka from the Lesya's Ukrainka Voice" (1917–1818) and "Ukrainian Folk Melodies" (1922). Theoretical foundation for the last collection is created by four main points of K. Kvitka's *program of the documentation of folk music,* which he used during folk music recordings from villagers. Those four points are: ethnographical reliability, information about songs functioning and functions, information about communicative situation during the recording, information about performers and performing style. These positions are methodological orientation for the textology and analysis of the author's comments written for the collection. His "Commentary" for "Ukrainian Folk Melodies" was written towards the end of his scholarly carrier and life (we will talk about it more detailed in the second half of this article).

Filaret Kolessa in his review to the "Ukrainian Folk Melodies" in 1925 pointed out many valuables of the collection. Among which he named: rich amount of "primitives", which he considered to be important elements for the musical archeology – №№ 342 (600) countings; 339 (580) 341 (581) – tune imitations; 328 (555), 334 (335) – callings for sun and rain; 322(313), 325 (393), 320 (396) – children's songs-recitatives, 50(34) – diminishing the fifth, 1(56) – Lydian pentachord, 341 (581) – three tones in quarter and others.

When K. Kvitka was recording those melodies, he was looking for the texts previously collected without melodies (for instance

"About Vedmedyvka" №№ 465 (316), 466 (315) and others). He was especially interested in the calendar tunes. Looking for the singers from north-west parts of the territory of the Ukrainian language's spread K. Kvitka helped to solve during his field work not only musicological problems but an important historical and cultorological problems.

Kvitka's collection contains mainly of *one voice* songs. K. Kvitka thought that other types of songs at the end of 19th – beginning of the 20th Century just began to appear and spread and first attempts to substitute *one voice* songs with *many voices* songs were noticed. A *one voice singing* (including choir unison singing) according to K. Kvitka's *theory of historical side of folk music* represents for the resolving of typological and textological problems much more ancient and valuable part of a folk music. It's why he made a special point of recording first of all *one voice* songs. His best recordings turned out to be the fixations done at the end of the 19th Century from 70 years old men from Polissya named Maksim Mikitenko.

K. Kvitka's collection "Ukrainian Folk Melodies" (1922) was published at the time of continuous discussions about tunes *classification* and to the systematization of the music within anthologies. K. Kvitka had chosen *functional* approach. As a result his collection had 5 chapters of rite tunes (freckles, Kupala songs, harvest time songs, wedding songs, Christmas carols, Epiphany carols). The 6th chapter contained of "Religion Songs" and the 7th contained of "Regular songs" (such as Waggoner's songs, love lyrics, children songs). In his introduction to the collection K. Kvitka proves the necessity of such structure.

Some disagreements within structure of his collection are noticeable. For instants in the collection he does not divide "Regular songs" into historical, Cossack songs, love songs but uses these terms in his "Commentary". From the modern prospective we can see that classification of the folk songs can not have one way solution. Theoretical thoughts and practical experience of K. Kvitka and his contemporaries showed to the modern music ethnography the necessity of the *complex* approach to the classification and the use not only the main chosen variant of material organization but also the need of *index* use [1].

[1] See the perfect sample of such collection done by B. Goshovskyi "Ukrainian songs of Zakarpattya" (M., 1968).

Do to an publishing particularities of the beginning of the 1920[th] K. Kvitka's collection does not contain the texts of the songs. Some of the melodies were recoded by him without full texts. He explained such fact by the necessity to save time during the recording. He gave the preference to the melodies and to the chance to record them as fully as possible. He wanted to record the absolute *maximum of the melodies*, his motif was such that by the time of his work there were a lot of texts recorded texts and each of new found melodies had a correspondent text to it. The recordings with non-full stanza as valuable as full stanza variants: they have passports and some of them come with the analytical notes and observations in a "Commentary". For the further textology study and typological analyses such texts are better material than songs with the full texts but without a passport fixed "from the dictation" (which is often the case in a folk recordings).

Kvitka's notes are recognizable by a lot of variations (which is a rarity in the musical ethnography of the beginning of the 20th Century). Variations, recorded by Kvitka are the result of the *numerous repetitions of* the same stanza (or its part) done by the singer during the recording from the voice (during the phonograph recording or tape recording such repetitions became impossible). It's why variations, recorded by Kvitka point the tendency of the singer for the improvisation, or his attempts to found carefully the contour of the melody or the *variability* of the melody itself. As *audio* fixation shows *temporary* uninterrupted singing process, recordings would reflex variant-improvisational nature of the folk performance much deeper.

For better understanding of the role of the "Ukrainian Folk Melodies" (1922) it's important to take into consideration the understanding by Kvitka of his own role in the common investigation work on a *historical problematic*. His work he jugged as a part of *collective forces* work of the representatives of various historical disciplines who studied traditional culture. Such feeling of you as part of a greater team created high self demanding ethic standards to performed work.

The scientific level of Kvitka's collection and many of its particularities are stipulated first of all by his *personality,* his high level of culture, professionalism, and spirituality. This collection is a designative memorial of Ukrainian folkloristic. It's the last fundamental edition of Ukrainian folklore, were materials were collected only by *hearing meaning*. Kvitka's collection summarizes practical and

methodical achievements of the hearing recordings era. And at least, one of its great characteristics is *chrestomathy content*. This collection even today is an important source for the study of Ukrainian music, which presents in a fullest way not only genres and themes but widest *territories* as well.

2. K. Kvitka's "Commentary" to the Collection of "Ukrainian Folk Melodies"

Scientific society appreciates K. Kvitka first of all as a great theoretician. But K. Kvitka worked not only on the theory of ethnomusicology he tried to improve its *documentary foundation*. The idea of "Commentary" was born as a wish to present to the public self critical report devoted to these topics.

The theme of the "Commentary" is devoted to two main topics: *observation* during the field work and methods of the *critical-textological analyses* of the musical notes. First group includes notes about the field work, observations about performance of the representatives from different social groups including observations over their timbres, voice creation, dynamic plans, attitude toward the song, intonation, defectology of the performance and recording, rhythmic, form, variation. The changing nature of all the described components is forming specific attitude toward the song as to the *motion object*. But such "motion" can could come to life without turning into amorphousness the feeling of the performer should be based on some *invariants*. K. Kvitka considered *archetype* to be one of the basic invariants. Kvitka found his way to the archetype through *modeling of the sinning type*. K. Kvitka's theoretical and textological investigations are based on the discovery of the song types and their comparative analyses: he was looking for their formation, branching ("divergence", as he called it), and their spread (on the territory of the certain ethnos and among other related, cultures).

Typology in "Commentary" is one of the main research tools. Most consistently and perfectly its have been used in two asses about "Recruit song" (chapters 4, 5 of the "Commentary"). Typological approach is also spread by K. Kvitka on the *recoding of the melody*. The accuracy of the notes fixation and historical documentation of the folk music are distinguished not only by attention to the details

(melizms, prolongations-abbreviations, deviations of intonation), but mainly by the collector's understanding of stanza and syllable forms of a certain *type of the song*. From this point of view showy would be comparative analyses of the song variants № 627 (525) "Why sun don't you drink" (see "Commentary" chapter 12, №№ 104-k, 105-k) recordings done by Mykola Kharzevskyi and Filaret Kolessa, the involvement in this analyses as a "model" of the recording done by Osyp Rozdolsky – Stanislav Lyudkevych (№ 107-k). The same type of the analyses is concerning song "Sorrow, my sorrow" in the recordings done by M.Lysenko and K. Kvitka (see "Commentary" chapter 18, №№ 140-k, 141-k). Based on his own observations K. Kvitka made an assumption about two possible approaches to the note writing: *structural-typological* (Lysenko, Lyudkevych, Kolessa) and *empirical* (Kharzevskyi, Kvitka). First one is oriented towards the discovery of the archetypical regularities of the structure. The second one is oriented towards reflection of maximum individual particularities of the rhythmic, accord, intonation, dynamics, etc.).

In order to figure out the *type of the song* K. Kvitka addresses the issue of the modeling – in particular, the modeling of the syllable form – an operation which he called "unloading of thestanza". During the discussion of this topic Kvitka is adopting the terms syllable counting norm and deviation from the norm. In the "Commentary" K. Kvitka finished substantiation of the *rhythmic-structural typology theory*. Its foundation create four *modeling* operations of the archetypical "norm" of the song stanza: 1) Straightening of the puncture rhythms; 2) Pause including into the summery length of the syllable notes; 3) "unloading" of the amplicific (prologue sinning) up to the level of the syllable counting norm. It's done by the removing of the "extra" syllables of the text. 4) An attempt, to turn the prologue melodic singing into an *ordinary* (Kvitka's term for *norm*) rhythmic length. Most consistently and fully this methodic was applied in the "Commentary" in two assays about "Recruit song". First is the analyses of the variants with the structure 4+4+6 ("The River is floating but a small one"), the second one is the analyses of the variants with the structure – 4+4 ("Oh, nobody has a pear").

Some of investigative, critical and textological observations done by K. Kvitka are concerning *defectology of performance*. They are not always separable from general problems of rhythmic-structural typology (and not necessary as well because Kvitka's defectology is

based on the rhythmic-structural modeling). Thus, the aspects pf defectology (of performance and recording) are main part of the theory of rhythmic-structural typology.

Deficiencies of the recording are not always the result of the mistakes of the decoder. Sometimes during the fixation the defect of the performance can be recorded automatically. The problems of defectology became especially important during the audio recordings era. When the singer could repeat many times the same fragments of the song (during the recordings from the voice), folklorist had a chance to get oriented, to figure out "typological" from the accidental. Modern recording technology, usually, fixes *one time performance* – often done without a preliminary sinning (recollection). As a result we have a "audio document" which contains not only typical features of the form but also accidentals, mistakes.

Observations done over the defectology are quite numerous in a "Commentary". Especially important, as it seems to us, is Kvitka's attitude toward *defective performance* and the solution he gives for the use of such recordings for the historical theoretical research.

Performer S.Moskal'ska did not demonstrate ending sound "Hu" in freckles but did it in the harvest songs. Such "self edition" of the singer K. Kvitka noticed when he was analyzing recordings done by professor A.Rybets ant amateur K. Lazarevska, were he noticed ending "Hu!" The defect of the spring corals performed by S.Moskal'ska Kvitka explains by the fact that recording was done *inside the building* (not during the rite itself). It's why amateur's recordings can be more precise in details if such recording was done in natural context (during the holiday or rite).

The opposite phenomenon takes place when the singer based on deep knowledge creates his own versions (compilations) which might have undesired features. One of the samples – freckle "Rural", recorded from the writer Olena Pchilka (the mother of Lesya Ukrainka). The critic of the original sources takes an important place in a historical research. K. Kvitka pointed out, that investigators of folk music would embarrass themselves if they would deny a source instead of its critical use. This is one of main principles of Kvitka's attitude toward the original sources. He considered being historical even non perfect recordings, *after its throe criticism* (which would point out authentic elements of the recording and will make clear the general measurements of its credibility).

The analysis of the theoretical and analytical positions of the defectology and textology within the "Commentary" lets us to come to following assumptions:

1. Rhythm and form of the folk song keep in unconsciousness of its barriers the ancient *archetypes* (from late Paleolithic age, Mesolithic age, Neolithic age). The modern studies prove it very clearly. Folk performance and variation is done not on the base of simple memorizing of certain samples, but on the base of *intuitive understanding of the archetype.*

2. The base for the critical and comparative analyses of the folk melodies is a universal method called *modeling* of the rhythmic and syllable counting "norm" of the segments and lines of sinning stanzas. Modeling archetype is a logic figure which becomes a base for the temporary and territorial branching (divergention) of the family of song variants. Modeling archetype becomes a "holding bone" for the sinning-rhythmical form which then "receives" accord and melodic component of the song.

3. The foundation of the *folk-musical textology* tilled by K. Kvitka is based on the laws of logic and symmetry which received its embodiment in the *theory of the rhythmic-structural typology.*

Written by Anatoliy Ivanytskyi.
Translator: Inna Golovakha.